Міністерство освіти України
Чернівецький державний університет
ім. Юрія Федьковича

Науковий збірник

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Випуск 3 (60)

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ

Чернівці, 1996

Міністерство освіти України
Чернівецький державний університет
ім. Юрія Федьковича

Світлій пам'яті
Михайла Трохимовича Яценка.
присвячується

Науковий збірник

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Випуск 3 (60)

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЛІТЕРАТУРИ

Чернівці, 1996

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Problems of Literary Criticism

Видається з 1966 року
Випуск 3 (60)

У статтях збірника висвітлюються проблеми типології та історії української, російської, болгарської, чеської та словацької літератур. Матеріал розподіляється за традиційними для збірника теоретичними рубриками: типологія літературного процесу, порівняльне літературознавство, жанрологія, перекладознавство.

Для науковців, викладачів, студентів, а також усіх, хто цікавиться літературознавчими проблемами.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕҐІЯ:
проф., д-р філол. наук А.Р. ВОЛКОВ (гол. редактор),
доц., канд. філол. наук Б.П. ІВАНЮК (відп. секретар),
проф., д-р філол. наук М.М. ГІРШМАН,
акад. НАН України, проф., д-р філол. наук І.О. ДЗЕВЕРІН,
акад. НАН України, проф., д-р філол. наук Д.В. ЗАТОНСЬКИЙ,
доц., канд. філол. наук В.Г. ЗІНЧЕНКО,
проф., д-р філол. наук О.Д. МІХІЛЬОВ,
чл.-кор. НАН України, проф., д-р філол. наук Д.С. НАЛИВАЙКО,
доц., канд. філол. наук П.В. РИХЛО,
проф., д-р філол. наук М.Т. ЯЦЕНКО

Адреса редакційної колеґії:
274012 Чернівці, вул. Коцюбинського, 2,
держуніверситет, кафедра теорії та історії світової літератури.
Тел.: (037-22)-9-84-87.

© Чернівецький ун-т, 1996

ТИПОЛОҐІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

М.Т.Яценко,
Інститут літератури НАН України

ЛІТЕРАТУРНЕ ПРОСВІТНИЦТВО В УКРАЇНІ (До проблеми типолоґії і національної своєрідності)

Усі європейські просвітителі бачили своїх попередників у гуманістах XIV-XVI ст., які сформували нову, ренесансну культуролоґічну модель, що визначалась світоглядним антропоцентризмом, інтересом до матеріалістичних вчень і реалістичних елементів світської античної культури, а також протиставленням богослов'ю і середньовічній схоластичній філософії світського життя. Витіснення з життя панівної реліґійної ідеолоґії, поступове відмирання середньовічних естетичних норм, народження нового світобачення на основі ренесансного сприйняття дійсності, реабілітація земного чуттєвого світу, в центрі якого опиняється людина як міра всіх речей, сприяє розмежуванню синкретичної писемності на окремі функціональні галузі, виробленню нової, уже власне літературної жанрово-стильової системи, поступовому становленню художніх форм, методів і завдань словесної творчості, розвитку індивідуального творчого начала, літературного професіоналізму, демократизації художньої творчості, зближенню її з народною естетикою, кристалізації реалістичних тенденцій.

Перебуваючи протягом багатьох віків на межі двох культурно-історичних світів - "ґреко-слов'янського" і "латинського" (західноєвропейського), Україна і Білорусія в XVI-XVII ст. опинилися в центрі процесів, пов'язаних з бурхливим розвитком Західної Європи часів її переходу від феодального Середньовіччя до нового часу. Засвоєння українською і білоруською літературами насамперед досвіду західних сусідів - поляків, незважаючи на гострий реліґійно-національний антаґонізм, відбувалося в умовах включеності України і Білорусії в орбіту шляхетсько-республіканських порядків Речі Посполитої, їхньої державної спільності.

Становище української культури XVI-XVII ст. можна визначити таким чином: між Відродженням, яке у західноєвропейських країнах завершувало свій розвиток, і Просвітництвом, що у найбільш розвинутих з

них починало своє сходження. Формування нової української, як і інших слов'янських літератур, припадає саме на добу Просвітництва. Як епоха переходу від системи феодальних відносин до відносин капітапістичного типу воно може простежуватися у найбільш розвинутих країнах з XVI ст., слідуючи за Відродженням [6, с. 26]. Отже, виникає питання про появу у XVI-XVII ст. тих нових ідеологічних та естетичних начал, які пізніше увійшли в комплекс зрілого Просвітництва. В Україні вирішальну роль у формуванні нової концепції особистості відіграли пробудження національної самосвідомості, національно-визвольна боротьба, самий процес формування нації і єдиної національної мови. Боротьба українського народу проти турецько-татарської і шляхетно-польської аґресії сприяла його консолідації та піднесенню почуття людської гідності. "... Війни козацькі,- за словами І. Франка, - підняли високо національне чуття южноруського народу, витворили багату традицію лицарських діл, могучих і сильних характерів і дали матеріал для гарного розвою южноруської історіоґрафії..." [11,т.41. с.42]. Це, зокрема, відбилось у героїчному народному епосі (народні думи та історичні пісні), що, зі свого боку, сприяло виникненню нових, світських жанрів у літературі (історичні хроніки, козацькі літописи, історичні вірші та ін.) "У віршах запорізьких і їх численних наслідуваннях ми можемо бачити перші початки нової епохи южноруської літератури, свідомо народної і свідомо демократичної" [11, т.41, с.44].

Нова концепція особистості яскраво виявилась в українському письменстві вже у полемічній літературі другої половини XVI - першої половони XVII ст. Розвиваючись преважно в рамках релігійної ідеології, полемічна література з позицій ранньохристиянського гуманізму (І. Вишенський) відстоює природну рівність людей, з чого неминуче випливає ідея суспільної рівності незалежно від соціального походження, становища, національності. "Ніколи ще до того часу,- писав Іван Франко,- сильні світу сього, світські чи духовні, не чули від простого южноруса таких гордих, рішучих і потрясаюче сильних слів. Віє з них, хоч несвідомо для самого автора, той свіжий, новочасний дух емансипації і особистості людської з пут всемогутньої традиції, котрий сто літ пред тим перший раз прогримів у Гуттеновім бойовім заклику "Ich hab's gewagt!" [11, т.30, с. 104-105].

Вивільнення особистості від середньовічних догматів виявилося в діяльності українських і білоруських представників світської інтелігенції, пов'язаних з латино- і польськомовною ренесансною літературою Речі Посполитої (Павло Русин із Кросна, Станіслав Оріховський, Микола Гусовський та ін.). С. Оріховський, зокрема, зробив вагомий внесок у розвиток національної самосвідомості українського народу, в утвердження рівності народів. У дусі гуманістів епохи Відродження в основу історичного розвитку він поклав розум, знання, освіту та виховання - головні чинники суспільного проґресу. У подоланні середньовічної концепції розуміння історії, погляду на земний світ як нікчемне

відображення небесного С. Оріховський виступив великою мірою як попередник європейських матеріалістів XVIII ст., передусім Дж. Віко [7].

Заклики до здобуття освіти, до осягнення книжної премудрості, навчання в університетах Польщі і Західної Європи орґанічно поєднується в Україні із засвоєнням античності - складової частини ренесансної культури. Знання латині, якою були написані багато творів на захист православ'я, давало змогу вивчати твори античних і західноєвропейських авторів в оригіналах та застосовувати їх вчення у культурній практиці. Важливу роль у зближенні східнослов'янських літератур із західноєвропейськими ідеями і художньою спадщиною відіграла Києво-Могилянська колеґія, в якій навіть характер навчання сприяв засвоєнню античної культури. Результати аналізу 173 курсів філософії, 85 з яких були створені в Києві, а 88 привезені колишніми слухачами колеґії з інших міст і країн, свідчать про те, що "в цих курсах на елементи схоластики нашаровувались елементи філософії пізнішого часу, предусім ідеї філософських вчень Відродження, Реформації, раннього Просвітництва, тому вони являли собою складне явище, яке відбивало прискорений розвиток, перехід вітчизняної філософської думки від Середньовіччя до нового часу" [9, с.86].

З другої половини XVI ст. в українському мистецтві і літературі дедалі більше заявляє про себе світське начало. Церква втрачає свої позиції у галузі образотворчого мистецтва: з'являється світський живопис, зокрема такі його жанри, як портретний та історичний, що виділяються із церковної іконоґрафії і засвоюють досягнення античності та західноєвропейського мистецтва і цим самим переборюють вплив ортодоксальних форм середньовічного живопису. Віяння епохи Відродження проникають в архітектуру, яка тяжіє до фундаментальності, гармонії і декоративності. В архітектурі та скульптурі першої половини XVII ст. традиції античності поєднуються з традиціями національного Середньовіччя, виникає барочне мистецтво, позначене рисами Відродження.

Світсько-реалістичні мотиви виявляються у книжковій ґрафіці (видання друкарні Києво-Печерської лаври, "Пересопницьке Еванґеліє" та ін.). Художники, як правило, належали до третього стану, багато з них здобули освіту в "латинському" світі. Після тривалого панування середньовічного художнього канону теоретична думка намагається проникнути в канони прекрасного, в природу мистецтва (вивчення питань композиції, кольору та ін.), пов'язаного з Відродженням і бароко. Зростає престиж художника і літератора - людей, що займаються "богоугодною справою", поширюється заклик до молоді вчитися (характерне в цьому плані звернення Герасима Смотрицького "Всяческого чина православному читателю"), у поетичному самовираженні поетів формується образ автора, уподібнення поета Богові, а поезії - пророчим пісням Біблії.

Ренесансна культурологічна модель, що стала загалом спільним ґенетичним витоком європейського Просвітництва, мала свої місцеві модифікації у зв'язку із своєрідністю традицій національного Середньовіччя. Це великою мірою позначилося на характері і типові всього просвітительського комплексу в різних країнах. В усіх виявах ренесансної ідейно-художньої свідомості, тісно пов'язаної в Україні XVI-XVII ст. з ідеями Реформації та реформаційною літературою, синтез античності й Середньовіччя позначений провідною роллю саме національних традицій, народного елемента культури, переважанням жанрів і форм фольклорного походження. Це виявилося насамперед у зверненні головної уваги на матеріально-чуттєвий світ як основний об'єкт художнього відображення та естетичного переживання, у послабленні особистісного начала в художніх структурах, у переважанні комулятивно-казкової побудови ("принцип доповнення"), коли на єдиний стрижень нанизуються все нові і нові епізоди, у великій кількості орнаментально-метафоричних елементів, що, зокрема, знайшло відображення як у полемічній, так і в пародійно-комічній літературі, вже тісно пов'язаній з художніми принципами бароко [8]. Поєднуючи в собі старі візантійські книжні традиції, риторичні традиції пізньої античності, а також християнського і язичницького Середньовіччя, бароко як новий тип світобачення не перебувало, проте, в Україні в явній опозиції до ренесансної культури. Відбиваючи руйнування ренесансної гармонії буття і появу "оголених антиномій", породжених кризою феодального суспільства, бароко виконувало різні ідеологічні функції. Перебуваючи під впливом релігійних ідей Контрреформації, бароко в Україні не пориває, однак, з гуманістичною традицією Відродження (що ідеологічно споріднює його з Просвітництвом) і активно взаємодіє з традиціями народної середньовічної культури. Замість аскетичного середньовічного ідеалу і християнської трансцендентальності в українську барочну літературу проникає співзвучний античності язичницький тріумф плоті, жадоба земних радощів, енергія та оптимізм народних мас ("низове", або "народне" бурлескне бароко, що виявилося в ґротескно-комічних та пародійно-гумористичних жанрах і органічно пов'язане зі стихією народної сміхової культури). Бароко, отже, в Україні виступає єднальною ланкою між ренесансним гуманізмом і раннім Просвітництвом.

В епоху Просвітництва українська література входить вже зі своїм, виробленим протягом XVI-XVII ст., комплексом національних ознак, що не могло не позначитися на характері всього просвітительського ідейно-художнього комплексу.

З другої половини XVIII ст. в Україну і Росію проникають ідеї Просвітництва. Наприкінці XVIII - на початку XIX ст. стають відомі твори Вольтера, Дідро, Руссо, Гольбаха, Монтеск'є, Ламетрі, Гельвеція. При всіх розбіжностях суспільно-політичних поглядів французьких просвітителів-енциклопедистів (Вольтер, Монтеск'є) і представників піз-

нішого періоду (Руссо), як і позицій англійських і німецьких просвітителів, спільним для всіх була віра у суспільний прогрес, культ розуму і науки, критика абсолютистського феодального режиму і церкви, вимога свободи особистості. Однак залежно від конкретних історичних умов ідеї Просвітництва могли мати "у різних історичних умовах подвійний зміст: у них міг виступати на перший план загальнодемократичний (такий, що відповідав інтересам селянства і взагалі широких народних мас), соціальний і політичний зміст і зміст суто буржуазний, який відповідає інтересам заможної верхівки буржуазії" [12, с.403].

В Англії, де перед просвітителями вже не стояло завдання підготовки революції, їхні позиції були буржуазно-поміркованими, реалістичними, зосередженими у сфері боротьби з феодальними пережитками й осмисленням нових, буржуазних форм життя. У Франції Просвітництво мало найбільш радикальний політичний характер, пов'язаний з підготовкою буржуазної революції, що дала могутній поштовх розвиткові соціальної природи суспільства і людини. В Україні, як і в усіх країнах "некласичного" типу розвитку літератури, ідеї Просвітництва функціонували в умовах ідеологічної кризи феодального суспільства, яке ще зберігало міцні позиції (в Україні наприкінці XVIII ст. відбулося навіть закріпачення селянства), і національного гноблення. Тут Просвітництво не мало належного соціального ґрунту для свого розвитку і міцного зв'язку з найбільш радикальними проявами цього руху, внаслідок чого послабилася його філософсько-політична сфера. Натомість на перше місце висунулися науково-просвітительський та етико-гуманістичний напрями (останній найбільшою мірою відбивав інтереси міських низів і селянства), тісно пов'язані з ідеєю національно-культурного відродження. В Україні в центр уваги потрапляють питання духовного життя людини, онтологічної єдності її з природою, віра в розумні начала природи і людини, ідея природної рівності людей незалежно від їхнього соціального становища, а також проблеми морально-етичного перевиховання особистості, критика моральних вад суспільства. Тоді як у країнах буржуазного Заходу в мистецтві посилюється увага до соціальної природи мистецтва, розвитку в ньому соціально-аналітичного начала, комплекс етико-гуманістичних просвітительських ідей у поєднанні з ідеями етноконсолідації і національного відродження спричинилися в країнах Центральної і Південно-Східної Європи до живучості в культурній свідомості художніх традицій національного Середньовіччя, насамперед народної естетики.

Суспільно-історичні умови в Україні в період формування Просвітництва певною мірою були близькі до становища Іспанії, що переживала період глибокого занепаду, та економічно відсталої Італії. Тут не було ні сформованого третьостанового суспільства, ні радикальної буржуазії. Звідси - поміркованість просвітительських поглядів, орієнтація на примирення станових суперечностей, курс на перевиховання суспільства і людини. Українські письменники перших десятиліть XIX

ст. не поділяли політичного радикалізму французьких просвітителів про що, зокрема, свідчать неґації Котляревського в "Енеїді" щодо тих, хто "царя не слуха" і "на владику лають". Коли в "Енеїді" у пекло потрапляють безіменні "розумні філозопи, Що в світі вчились мудровать", то в "Горпиниді" Білецького-Носенка вони вже названі по імені: "недовірки-філозопи, що глузд мутили По всій Європі" - Руссо і Вольтер.

Як типолоґічну близкість до західноєвропейських просвітителів, так і національну своєрідність виявляють українські письменники просвітительської орієнтації і в розумінні місця і призначення людини в світі. Просвітительська концепція особистості у різних країнах мала суттєві розбіжності. Так, анґлійська просвітительська естетика виходила з концепції реальної буржуазної людини, яка, однак, не втратила своєї вродженої схильності до добра, істини і краси (Шефтсбері). В її вихованні Локк ("Досвід про людський розум", "Думки про виховання") орієнтував на знання людей і життя, придушення "поетичної жилки", на дух пуританського раціоналізму. Дідро шукав гармонізації інтересів між людиною і суспільством у постульованій ним космополітичній "природній людині" ("справжній людині"), яка добровільно поступається власними інтересами для "блага всіх і всього цілого". Лессінґ виходив з концепції "абстрактної людини взагалі", позбавленої історичної конкретики. Руссо до ідеалу підносив первісну людину (як караїб Венесуели чи готтентот з Мису Доброї Надії) - уособлення первісного стану свободи і моральності. Людина західноєвропейських просвітителів, до якої прикладали постулат виховання у дусі громадянських доблестей і етичний прообраз якої вбачали у досить абстрактній "природній людині", соціально співвідносилася з третім станом буржуазного громадянського суспільства. Це була нова людина реальних буднів епохи руйнування феодального суспільства: діяльна, впевнена в собі (Робінзон Крузо, Натан Мудрий, Фауст).

Відсутність в Україні громадянського суспільства робила дуже проблематичною саму настанову просвітителів на громадянське перевиховання людини в дусі демократичних свобод. "Природну людину" тут представляв ідеалізований, як і у всіх просвітителів, простий народ - четвертий стан, закріпачене українське селянство, до якого проповідь просвітителів фактично не доходила. Просвітительське уявлення про місце і призначення людини в світі складалося в Україні в таких умовах переважно на основі власної національної традиції, зокрема на онтолоґічній і філософськоетичній концепції Г.Сковороди. Хоч у його творчості, за словами І.Франка, відбилися "нові ідеї європейської філософії і етики, ті самі ідеї рівності людей, простоти і натуральних їх взаємних відносин, котрі у Франції проповідував Руссо" [11, т.41, с.216]. "вчення Сковороди не можна вивести з філософських і просвітницьких ідей його попередників. Його погляди відрізняються і від класичного буржуазного, і від тогочасного дворянського просвітництва. Для ро-

звитку останнього соціальний ґрунт в Україні був досить бідний" [10, с.5]. Сковорода дивився на навколишній світ ("макрокосм") "як на прекрасний храм, премудро побудований, доцільний і довершений, в якому все передбачено, людині залишається лише пізнавати світ і себе як частину цього світу" [10, с. 290]. Щастя як найбільша цінність і мета людського існуванння залежить, на його думку, "ни от наук, ни от чинов, ни от богатства", а тільки від пізнання "натури", від життя "по божественній натурі", яку він протиставляє "сліпій скотській", "рабській", яка задовільняється тільки матеріальними благами. Зусилля людини мають бути спрямовані не на перебудову суспільства, а на виховання таких людських якостей, як доброта, цілісність характеру, доброчинність, простота, терпимість - тих гуманістичних начал, які протидіють прагненню до збагачення й експлуатації інших, бо щастя людини в ній самій. Аскетична суворість морального імперативу, зверненого до індивіда, у Сковороди, як раніше в І.Вишенського, мала свій історичний ґрунт і була насамперед формою заперечення паразитичного життя соціальної верхівки, яка представляла натуру "скотську". Саме ця ідея і є головною у творчості українських письменників-просвітителів перших десятиріч XIX ст., пафос творчості яких був спрямований не на структурну перебудову існуючих суспільних відносин, а на просвітництво і моральне самоудосконалення особистості.

Чи не найближчий до людини-стоїка Сковороди, яка знаходить свій ідеал у "сродній праці", у своїй творчості П.Гулак-Артемовський. Він намагався вибудувати свій мікросвіт, у якому можна було б жити за законами "природного" життя, зберігаючи розумність і помірність у власних діях і вчинках. Поет висміював марнославство і недалекоглядність, зажерливість та нерозумне нарікання на долю. Універсальними ліками у життєвих незгодах, у тому жорстокому світі, який не можна змінити, є терпіння, стоїчна доброта ("Справжня Добрість"). Хоч доброта скрізь є гнаною і переслідуваною, але, чим тяжчі випробування випадають на її долю, тим сильнішою і мудрішою вона стає. Керівним орієнтиром у Гулака-Артемовського має бути в усьому природа, закони якої людина не повинна порушувати: "Терпи! За долею, куди попхне, хились, Як хилиться від вітру гілка". У проекції на конкретну соціальну дійсність така позиція зводиться до поради селянинові: "не лізь туди, де єсть і власть, і сила" ("Зозуля та Снігур" Є.Гребінки), задовольняйся своєю долею ("Вода та Гребля" Л.Боровиковського). У Квітки-Основ'яненка сама спроба героя піднестися вище своєї соціальної ролі є порушенням станової моралі, гріхом, бо соціальна несправедливість встановлена Богом (майже як у Фоми Аквінського: "Не підносся над своїм соціальним становищем і життєвою роллю!").

Цей різновид просвітительської філософії життя, що стоїть на протилежному полюсі її революційного утопізму, близький до онтологічної й етико-естетичної концепції І.І.Вінкельмана, що склалася на ґрунті ідеалізації давньоґрецької демократії, на "споглядальному спокої"

ґрецьких богів і героїв. Справжня людина, за Вінкельманом, не борець, а стоїк, який внутрішньо переборює насильство і страждання (феномен Лаокоона). Справжню свободу людині дає тільки торжество духу над тілесними стражданнями. Проти концепції стоїцизму Вінкельмана рішуче виступив Лессінґ - прибічник плебейських методів руйнування феодальних відносин. Стоїцизм, на його думку, відбиває психологію рабів і не може бути етичною основою людської поведінки. Якщо Вінкельман виходив з моделі давньоґрецького світу, то Д.Юм, котрий бачив світ доцільно влаштованим та закликав до його філософського споглядання і роздумів, виходив з реальної анґлійської дійсності свого часу, яка внаслідок революції XVII ст. створила умови для розвитку буржуазного суспільства. Отже, подібні етико-філософські погляди з'являються на різних стадіях суспільно-історичного розвитку і мають різну ціннісну орієнтацію.

"Природна людина" у всіх просвітителів є первісно доброю. Саме на вродженій доброті тримається віра просвітителів у виховання, у розвиток її позитивних якостей, соціальний оптимізм. Наприклад, Котляревський в "Енеїді" зауважив, що "Еней к добру з натури склонний"; в "Наталці Полтавці" Петро покладає надію на те, що "природна доброта" Терпилихи візьме гору "над приманкою багатого зятя". Головною умовою щасливого розв'язання конфлікту в п'єсі виступає вроджена доброта Петра і возного. Своєрідним гімном доброті як найціннішій етичній якості, що допомагає людям у найтяжчих життєвих обставинах, є "Справжня Добрість" Гулака-Артемовського. Не випадково поняття доброти визначає й ідею усього твору Квітки-Основ'яненка - "Добре роби, добре й буде".

"Природна доброта" невіддільна від розумного начала, яке нерідко ставиться просвітителями вище за освіту. Так, "мислителі" і "вчені" в країні Лапута та в королівській академії в Логадо уїдливо висміяні в "Подорожі Гуллівера". Багато в чому подібну позицію посідали й українські письменники. З філософською іронією ставиться Гулак-Артемовський до тієї вченості, що повірила у свою всемогутність, і, не маючи природного розуму, в реальному житті виплоджує тільки фантастичні прожекти ("Солопій та Хівря"). Освіта не дає жодних позитивних наслідків, коли людина не має власного здорового глузду - "Малороссийская быль" ("Купований розум") Квітки-Основ'яненка. У просвітителів йдеться не просто про здобуття формальної освіти, а про просвіщення людини, набуття нею через освіту і виховання загальної культури, що є запорукою здоровлення морального клімату в середовищі дворянства. Саме це і є провідною ідеєю творів Квітки-Основ'яненка. Квітка-просвітитель не обминає увагою й загальної нерозвиненості простолюду, його темноти, простакуватості, пиятики та інших побутових вад, однак, як і Руссо, при всій "неотесаності" людини низького походження, його симпатії на боці простолюду. Саме з пошуком ідеалу в народному середовищі пов'язана і стильова ево-

люція у творчості Квітки, поява його реалістично-сентиментальних творів.

Просвітництво, як відомо, не вкладається в якусь одну естетичну систему, один літературний напрям. Естетика Просвітництва, що відводила велику роль літературі, як складова частина його ідеології тісно пов'язана з традиціями Відродження і на ранньому етапі - з художньою системою класицизму. Так, у Вольтера і Монтеск'є найбільшою цінністю виступають розум і наука, а в політичній сфері "освічений абсолютизм", що орґанічно було пов'язане з постулатами класицизму: принцип класичної співмірності, симетрії, раціональної упорядкованості. Орієнтація на античний стоїцизм, що виступав філософсько-етичною основою класицизму, визначила і літературну позицію Вінкельмана (хоч просвітительський класицизм зовсім не був рабським наслідуванням античності). На основі класицизму в умовах раннього Просвітництва формувалася й нова література в Росії.

Хоч на рубежі XVIII-XIX ст. в українській літературі відбувається процес ідентифікації з її новоєвропейським типом словесного мистецтва (зокрема, виявляється закономірність виникнення і зміни літературних напрямів), однак це не означало ідентичності ні за рівнем розвитку напрямів і жанрово-стильової системи, ні за їхнім характером. Так, не знаходячи в Україні необхідного ідеологічного і політичного ґрунту для створення "високих" жанрів класицизму - траґедії і драми, пов'язаних з утвердженням ідейно-політичної цінності централізованої феодальної держави (абсолютизму), класицистична література була представлена обмеженим числом жанрів. Зародження в Україні у першій половині XVII ст. "шкільного класицизму" пов'язане не з Просвітництвом, а з Ренесансом, із сприйняттям античності. Класицистична традиція дістає в Україні, як це загалом характерне для синтезу античності і Середньовіччя у нас, народно-національного забарвлення. На перше місце висуваються "низькі" гумористично-сатиричні жанри класицизму, об'єднані, як правило, стильовою домінантою бурлеску. Вершиною і прикладом для наслідування стала знаменита "Енеїда" Котляревського. Поєднанням офіційного патріотизму у змісті та простонародного бурлеску відзначається "Ода, сочиненная на малороссийском наречии по случаю временного ополчения" Г.Кошиць-Квітницького (1807) та "Ода малороссийского простолюдина на случай военных действий при нашествии французов в пределы Российской империи в 1812 году" П.Данилевського (1813). В останньому творі виразно простежується невідповідність грубувато-бурлескного стилю серйозній, одичній темі. І хоч панегірично-одописне віршування зберігається в Західній Україні до 30-х років XIX ст., ода як класицистичний жанр не має в Україні визначних творів. Виняток становить хіба що "Пісня...князю Куракіну" Котляревського та "Ода - малороссийский крестьянин" К.Пузини. Звільняючись від бурлескного стилю, автор останнього твору у змалюванні життя українських селян виявляє риси скоріше просвіти-

тельського реалізму. Водночас класицистична концепція дійсності й особистості досить часто заявляє про себе в цілому ряді творів української літератури у першій половині XIX ст., які в повному розумінні не є творами класицистичними. Рецепція класицистичної традиції в українській літературі спричинилася до перекладів, адаптації та філіації мотивів ряду творів римських авторів. Одним з прикладів є рецепція мотивів од Горація у творчості Г.Сковороди (в барочному стилі), І.Котляревського (в класицистичному стилі), у творчості Т.Шевченка (в реалістичному дусі) [5].

У Просвітництві поряд з культом розуму чільне місце посідала Природа, що сприяло посиленню уваги до простої людини з її буденними життєвими інтересами, радощами і печалями та зумовило різку критику аристократичного мистецтва як викривлення самої суті художньої творчості (Дідро, Гердер). На основі концепції "природної людини", представника соціальних низів, не зачеплених цивілізацією, і культу Природи формуються риси просвітительського реалізму як естетики неочищеної природи. Для Дідро Природа - уся дійсність, усе суспільне середовище, що і має стати предметом мистецтва. "Шукайте вуличних пригод, будьте спостерігачами на вулицях, у садах, на ринках, вдома, - закликав Дідро,- і складете собі правильні уявлення про справжній рух у всіх життєвих проявах" [2, с.216]. Матеріалістичне тлумачення Природи стало у просвітителів філософською основою реалізму.

З визнання природи як оптимальної життєвої моделі просвітительська думка, яка на першому етапі досить скептично ставилася до народнопоетичної стихії як, начебто позбавленої розумних начал (так вважав ще Лессінґ), цілком логічно доходить висновку, що "природне" народне мистецтво має свою багату етико-естетичну пам'ять. Рішучий крок до реабілітації народної самосвідомості робить Дж.Б.Віко у своїй праці "Основи нової науки про спільну природу націй". Як і просвітителі, він відкидає історію, засновану на чудесах, але на противагу їм включає в неї міфи, байки, прислів'я. Історія у Віко постає як результат самосвідомості народу, торжество добра, справедливості і громадянської доблесті. Первісна людина (варвар) у Руссо стає еталоном моральності, втіленням природного розуму, протиставленого руйнівному впливу цивілізації, наук і мистецтва. Руссо закликає народи зберігати свої національні традиції, звичаї й усну творчість як етичну і політичну цінність. Гердер, який, як і Ґьоте та Шіллер, зазнав великого впливу Руссо, виступив проти тих просвітителів, які бачили в народних традиціях зблукання розуму, та проти тогочасної наслідувальної літератури і мистецтва, що не мають етичної й естетичної цінності порівняно з народною поезією. Відстоюючи самобутність, самоцінність кожної нації, її культуру, він висував питання про повернення літератури до народних коренів поезії, яка відбиває почуття і прагнення кожної нації, про народність літератури. Народна поезія, народне світобачен-

ня, його естетичні форми, що в просвітительському класицизмі належали до сфери низького і потворного, стають одним із формантів просвітительського реалізму.

Філософським ґрунтом, базою просвітительського реалізму, його гносеологічною основою був матеріалізм XVIII ст. і сенсуалізм. Велику роль у формуванні засад цього напряму відіграв Д.Локк, який розвинув теорію пізнання у дусі матеріалістичного емпіризму й обґрунтував положення про досвід як джерело всіх ідей. На думку французького просвітителя Ж.-Б.Дюбо, мистецтво має основу в почуттях, емоціях і афектах людини, які і є критерієм правдивості твору. Ставлячи перед мистецтвом високі завдання, спрямовані на зміну суспільних відносин, просвітителі з відкритою тенденційністю пов'язували це з вимогою правдивості, що стало однією з головних засад просвітительського реалізму. Посилання західноєвропейських письменників-просвітителів XVIII ст. на те, що їхні твори не є вигадкою, а достовірною розповіддю про дійсні життєві факти, було звичайним для того часу явищем і великою мірою пояснювалося орієнтацією на читачів з широких демократичних кіл, які художній твір схильні були приймати за істину.

Вимога правдоподібності має свої витоки у класицизмі, де ставилося завдання створити повну ілюзію життя. Так, на думку Бена Джонсона, справжній майстер повинен бути якомога ближчим до природи і не відходити від життя і правдоподібності. Вважаючи природу вищою за мистецтво і першою його моделлю, це ж саме стверджував у своєму "Досвіді про живопис" Дідро. Однак при спільності міметичної основи класицизму і просвітительського реалізму принцип правдоподібності все-таки розумівся в них по-різному. Так, Ж.Шаплен, висуваючи вимогу правдивості, мав на увазі не вірність життєвої емпірики, а правдоподібність логічного міркування, не істинність події, а її можливість. Правдоподібність, за Скаліґером, по суті, зводилася до правдивості ілюстрування "вічних" правил і ідей, показу другої, "прикрашеної" природи. Поклавши в основу "неприкрашену природу", дійсну життєву емпірику, просвітителі цим самим заперечили і різкі неґації класицистів (Скаліґер, Буало та ін.) щодо "низького" простонародного як потворного та смаків юрби, сільської черні.

Поєднання рис класицизму і просвітительського реалізму характерне і для української літератури перших десятиріч XIX ст. (І.Котляревський, П.Гулак-Артемовський, Г.Квітка-Основ'яненко). Однак рішуча орієнтація на національне життя, виразником якого був простий народ, широке використання народного ґротеску підривало у цих творах зсередини не дуже тривкі в Україні "вічні" правила класицизму. Суть свого розуміння завдань літератури Квітка-Основ'яненко у "Супліці до пана іздателя" сформулював так: написане повинно бути "і звичайне, і ніжненьке, і розумне, і полезне". "Це не випадковий набір слів,- справедливо зауважує сучасна дослідниця,- у них втілена

ціла програма відповідно спрямуванню літератури того часу: "звичайне" - увага до повсякденного життя і побуту, "ніжненьке" - розкриття найніжніших поривань душі (під впливом сентименталізму), "розумне" - раціоналізм класицизму та Просвітительства, "полезне" - дидактизм і виховні настанови класицизму, сентименталізму й Просвітительства" [3, с.101].

Наголошуючи на тому, що предмети і явища повинні бути зображені "с тончайшей верностью" (І.Рижський), теоретики естетичної думки в Україні пов'язують правдоподібність з правильним відображенням "нравственного бытия народа" (О.Склабовський). Вимога правдивості як відображення народно-національних уявлень про життя висувають І.Котляревський (в "Енеїді" і "Наталці Полтавці") і Гулак-Артемовський (у примітці до байки "Пан та Собака", у байці "Тюхтій та Чванько", у "Супліці до Грицька Квітки"). Писання "з натури", правдиве змалювання дійсності, реальних подій, вчинків Квітка-Основ'яненко висуває як головний художній принцип: "Мне было досадно, что все летают под небесами, изображают страсти, создают характеры: почему бы не обратиться направо, налево и не писать того, что попадается на глаза?" [4, с.139]. Як і інші письменники-просвітителі, Квітка, надсилаючи свої твори видавцям, незмінно підкреслював, що "все це з натури", "не вигадка", "всі причини і дії написані з усією точністю", "це істинна пригода без усяких прикрас і перебільшень".

У прагненні Квітки, як і інших представників просвітительського реалізму, до "натуральності", писання "з натури" є як сильні, так і слабкі сторони його творчого методу. Позитивним було те, що ця настанова спрямована проти космополітичних "вічних" правил класицизму та хворобливої екзальтованої фантазії певного кола романтиків, творення ними "характеров незнаемых", в принципі утверджувала як основний критерій правдивості літератури саме життя в його реальних національних виявах. Слабкою стороною було те, що жорстке слідування натурі об'єктивно призводило до недооцінки узагальнюючого характеру образу та художньої фантазії, оскільки в самій природі зразу закладена духовно-пізнавальна сутність, а не натуралістичне змалювання реального предмета чи явища. Художній твір не є списком чи копією з дійсності; художні твори "самі суть дійсність, як МОЖЛИВІСТЬ, яка ДІСТАЛА своє здійснення" [1, т.3, с.435]. Факт дійсності, не списаний дослівно з неї, а піднесений творчою фантазією "у перл творення" є більш схожим на самого себе, більш відповідним самому собі, ніж найбільш рабська копія з дійсності відповідна своєму оригіналові" [1, т.6, с.526].

Однак прокламоване Квіткою правдиве списування "з натури" не слід розуміти як безперечну істину, правило, яким він тільки і керувався. Просвітительська література - література принципово етологічна. При всій увазі до середовища, яке формує людину, у письменників-просвітителів за героєм завжди стоїть філософська концепція, ав-

торська ідея (хоч їх творчість аж ніяк не є механічною проекцією ідеології). Оскільки головним для них було виховання людини на засадах розуму і справедливості, "пом'якшення нравів", мистецтво тільки тоді відповідає своєму призначенню, коли висуває моральні завдання, виступає засобом морального виховання. Без морального значення воно втрачає і естетичну цінність (А.Е.К.Шефтсбері, Ф.Хатчесон, Д.Юм, Ж.-Д.Дюбо та ін.). За А.Смітом, загальне спрямування розвитку естетичної культури має бути підпорядковане завданням морального розвитку суспільства; його моральні суперечності ставив у центр уваги мистецтва і Б.Мандевіль. Взаємовідношення між мистецтвом і мораллю перебуває у центрі естетичних поглядів Д.Дідро. Мистецтво повинне не тільки навчати (художник - наставник роду людського), а й виносити присуд над злом, "страшити тиранів". Школою моральності Лессінґ вважав театр. Прирівнюючи романіста до історика "нравів", Філдінг закликав до спілкування з усіма представниками суспільства. За І.Х.Ґотшедом, художній образ - не відображення дійсності, а втілення раціоналістичної ідеї, морального принципу. У цьому плані твердження Квітки про те що він пише, "що Бог на думку послав", стосується не ідеї твору, а, як побачимо далі, його форми. У своїх листах до видавців, зокрема в "Письме к издателю "Русского вестника", він виявив повне розуміння мети своєї творчості. Наголошуючи на дидактичному спрямуванні творчості, Квітка писав, що в "Маргарите Прокофьевне", і в "Столбикове", і в "Халявском", у кожній повісті він намагався показати мету, для чого і чому пише: "была бы цель нравственная, назидательная, а без этого как красно ни пиши - все вздор, хоть брось" [4, т.8, с.98].

Хоч просвітителі проголошували принцип єдності етичного і естетичного (Шефтсбері) і навіть висували питання про відносну самостійність естетичних принципів (В.Хоґарт) та вказували на те, що в театрі, підпорядкованому моральному началу, страждає художність, бо драма перетворюється на байку (Руссо), вони ще не бачили специфічного предмета мистецтва і вважали, що зміст рівнозначний абстрактній думці. Перебільшення ролі ідей у суспільній свідомості, виховного начала мистецтва призводило до розриву змісту і форми, до переваги ідеї над образом. Художність вилучалась зі змісту і належала тільки формі як засобу доведення абстрактної думки, оскільки простим людям, як дітям, істину слід подавати у формі казки, байки, у наочній формі. Типовим прикладом розриву логічної ідеї і художності можуть бути філософські повісті Вольтера, де автор не має на меті створення характерів, чи "Батько сімейства" Дідро, виданому як літературний додаток до його "Міркування про драматичну поезію".

Пріоритет морально-дидактичного начала, розрив змісту і форми, другорядну роль художності Квітка неодноразово засвідчував у своїх листах до видавців: "Я рублю всегда с плеча, что идет в голову. До обработки дела нет, я пишу с плеча, а от невнимания к НОВОМУ

ПИСЬМУ художественности у меня не найдете, и я не могу ею заняться не нахожу ее у себя как ни стараюся..." [4,т.8,с.124, 191]. Відомі його численні прохання до П.Плетньова і М.Погодіна взяти на себе доведення його рукописів до належного літературного рівня, що було в естетиці просвітителів нормою, абсолютно неприйнятною для письменників зрілого реалізму.

Зробивши значний внесок у розвиток художнього мислення, Просвітництво, однак, не змогло ще збагнути автономії мистецтва з його специфічними завданнями. Естетична концепція мистецтва з'являється тільки в середині XIX ст. Настанова просвітителів на життєву достовірність, а не художню правду, побутовізм, відображення життя тільки у формах самого життя (найбільш характерне для літератур Центральної і Південно-Східної Європи), що не сприяло розкриттю головних суспільно-історичних закономірностей дійсності, естетичний нігілізм (головну роль відігравали морально-етичні проблеми) - типові риси першого етапу реалізму.

Розчленування твору на зміст і форму, правомірне тільки в абстрактному міркуванні при аналізі структури твору, сприяло утвердженню пріоритету змісту над формою, зводячи останню до простої оболонки змісту, котра не має суттєвого значення (тоді як форма ґенетично випливає не із самого змісту, а з відображуваної твором дійсності, виступаючи її художнім узагальненням, чуттєвим змістом твору).

Естетика Просвітництва не могла ще розв'язати природи типового й індивідуального в образі. Хоч це завдання висували Дідро і Лессінґ, але розв'язувалося воно в тому плані, що істина і правда - не в індивідуальній, а в типовій, родовій основі характерів. У "Парадоксі про актора" Дідро виклав своє розуміння реалістичної типізації, суть якої зводилась, з одного боку, до усунення індивідуальних рис, до класицистичного виділення домінуючої риси характеру, а не відображення типового в індивідуальному. З другого боку (реакція на класицистичні правила), головним у п'єсі він вважав обставини, оскільки завдання театру показувати рух ситуацій, їх зіткнення і через це впливати на глядача. З точки зору розвитку естетики реалістичного мистецтва, це був крок уперед, котрий, однак, не забезпечував єдності типових характерів і обставин.

Одноплановість, заданість і незмінність характерів, подвійна мотивація поведінки персонажів (впливом середовища і вродженою добротою), їхня побутова "заземленість" - типове явище для творчості українських письменників просвітительської орієнтації. Недарма В.Бєлінський, загалом високо оцінивши повість Квітки-Основ'яненка "Маруся", підкреслив, що персонажам бракує "колориту особистості й індивідуальної окремішності" [1, т.3, с.53]. У просвітительській естетиці велике значення в поведінці і характері персонажів мав вплив середовища, але сам фактор соціальної зумовленості їхніх вчинків не

відігравав великої ролі. Соціальний детермінізм великою мірою виступав для персонажів явищем не усвідомленим (тиск позаісторичних сил), а конфлікт, як правило, переводився у сферу моральної свідомості. Суспільне середовище для героїв Квітки-Основ'яненка - світ ще не розкритих закономірностей, а самі вони скоріше об'єкти, що діють на рівні емпіричних відносин, а не суб'єкти дії, які перетворюють себе і світ.

Принципово нового в концепції особистості порівняно з просвітительським реалізмом не приніс і сентименталізм. Як ідейно-художнє явище він теж розвивався у системі Просвітництва, засвідчуючи водночас кризу його раціоналізму. Культ почуття у поєднанні з комплексом етичних норм виступає у сентименталізмі наперед визначеним природою, поза історичним буттям. Чуттєвість у сентименталістів не є засобом пізнання світу, а скоріше, здатністю сприймати його емоційно, тобто критерієм ціннісним. Максимально наближений до природи, сентименталістський герой виявляє насамперед "природні" норми моралі (як "природну доброту" герой у просвітительському реалізмі), що перебувають поза матеріальними інтересами і соціальними інститутами. Проголошення почуття як морального принципу і ґрунту людського існування (наприклад, у "Стражданні юного Вертера" Ґьоте) - моральний максималізм, який слідує за велінням серця і нерідко поєднується зі стоїцизмом, не завжди, однак, перебуває в опозиції до раціоналістичного начала. Так, на відміну від протиставлення раціоналістичного й емоційного в англійському сентименталізмі в Україні (як, до речі, і в Росії), де відсутність розвинутих буржуазних відносин ще не скомпрометувала віру в розум, раціоналістичне начало і дидактичні настанови не відкидаються. Прикладом цього можуть бути сентиментально-реалістичні повісті Квітки-Основ'яненка з життя простолюду, в середовищі якого письменник шукає справжні моральні цінності і природну цілісність характерів. Він не висуває культу почуття на противагу розумові, а намагається їх поєднати. Проголошення Квіткою морально-етичної цінності природних почуттів іде поряд з утвердженням природної розумності представників народних мас. Відступ від станової моралі, розважливості, неприродне виломлювання зі свого середовища та віддання себе на волю почуття призводить героїв на шлях поневіряння, страждань і горя.

Зрозуміло, що сказаним у цій статті далеко не вичерпується пробема літературного Просвітництва, його естетики, яка у кожній національній літературі мала не тільки свої особливості (зокрема, ті, що виявились у жанрово-стильовій системі письменства), а й різні хронолоґічні межі (так, літературне Просвітництво в Україні не тільки переплітало ся у часі з романтизмом, а й у різних формах народницької літератури зберіглося до кінця XIX ст.). Однак це вже тема окремої розвідки.

1. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М, 1953-1959, Т.3-6.
2. *Дидро Д.* Собрание сочинений. М.-Л., 1946. Т.6.
3. *Калениченко Н. Л.* Українська література XIX ст.: Напрями, течії. К., 1977.
4. *Квітка-Основ'яненко Г.Р.* Твори: У 8 т. К., 1968. Т.8.
5. *Ласло-Куцюк М.* Доля одного горацівського мотиву у Сковороди, Котляревського, Шевченка // Велика традиція. Бухарест, 1979.
6. *Липатов А.В.* Славянское Просвещение в общеевропейском контексте//Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. М., 1982.
7. *Литвинов В.Д.* Историософские взгляды Станислава Ориховского// Человек и история в средневековой философской мысли русского, украинского и белорусского народов. К., 1987.
8. *Наливайко Д.С., Крекотень В.І.* Українська література XVI-XVII століть у слов'янському і європейському контексті//IX Міжнародний з'їзд славістів. Слов'янські літератури: Доповіді. К., 1983.
9. *Ничик В. М.* Собрание курсов риторики и философии профессоров Киево-Могилянской академии в ЦНБ АН УССР // Русские библиотеки и их читатель: Из истории русской культуры эпохи феодализма. Л., 1982.
10. Філософія Григорія Сковороди. К., 1972.
11. *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т.
12. *Фридлендер Г.* К.Маркс и Ф.Энгельс и вопросы литературы. Изд. 2, М., 1968.

Стаття надійшла до редколегії 25.09.92

Summary

In the article it had been made the attempt to determine the main worldseeing and aesthetic positions of literary enlightment in Ukraine at the end of the 18th - the first half of the 19th centuries on the basis of the comparative analyses of Ukrainian and West European literatures. The national peculiarities and typology of the political, sociological, cultural and historical conditions in Ukraine, the concept of personality, the theory and literary practice of the enlightment realism in the Ukrainian literature of this period are observed here.

© *М.Т.Яценко, 1996*

В.О.Соболь
Донецький університет

ЛІТОПИС САМІЙЛА ВЕЛИЧКА ЯК ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРНОГО БАРОКО

Літопис козацького канцеляриста Самійла Васильовича Величка - найбільший за обсягом історичний твір свого часу, надрукований у Києві 1848-1864 рр. Унікальність цього наймонументальнішого твору історико-мемуарної прози XVII-XVIII ст. полягає в тому, що це не тільки літопис (так умовно назвали його перші видавці), а й історичний, публіцистичний і художній твір. Разом з Літописом Самовидця, Літописом Григорія Грабянки, "Історією Русів" Величків твір входить у корпус козацької історіографії, авторами якої є літописці-вчені, вихованці Києво-Могилянської академії, представники знаменитого "стану військових канцеляристів", який, за оцінкою М.Грушевського, прийшов "на зміну духовних представників київської схоластики першої половини XVIII ст. та загальноросійських ухилів її епігонів другої половини: він підготував національне українське відродження XIX століття" [3, с.216].

М.Грушевський заперечував проти включення пам"яток української історіографії до загальної суми творів київської схоластичної літератури і ще раз наголошував, що неувага до козацьких літописів - причина багатьох неточностей і прогалин у наших уявленнях про ті шляхи, якими прийшло українське відродження XIX ст."Історичні перекази, ідеалізація національної боротьби за визволення, козацька романтика, старшинський автономізм, краєзнавчі зацікавлення відіграли в ньому величезну роль - це річ загальновизнана. Але як підготувала все це "література канцеляристів" XVIII ст., в яких формах, якими шляхами вона влилася до нього, яким чином вона сама утворилась і виробила ці аспекти - в цьому ще багато незрозумілого, що вимагає дослідження із самих низів - з рукописного матеріалу, і я хотів би про це нагадати" [3, с.223]. Окреслені М.Грушевським проблеми і сьогодні не з'ясовані як щодо козацьких літописів загалом, так і щодо Літопису Самійла Величка - твору, котрий порівняно з творами Самовидця та Грабянки дослідник назвав "незрівняно більш художнім" [3, с.220].

Саме М.Грушевський уперше заперечив традиційну, сформовану ще в 30-х роках думку про Літопис Величка як твір козацько-старшинський, осмислив причини, через які твір довгий час залишався маловідомим: "Незрівнянно більш художня повість Величка також, очевидно, не могла такою мірою задовольнити читача зі старшинського кола і залишилася без поширення протягом усього століття чи не тому, що автор мав на меті прославити, на шкоду городовому козацтву, Запорізьку Січ як охоронця справжніх козацьких переказів, а можливо, й через інші обставини, наприклад, великий обсяг твору, можливо, його дефектність" [3, с.220].

Літопис Самійла Величка дійшов до нас не повністю: є в ньому дефекти на початку, в середині (1649-1652 рр.) і в кінці. Прогалину (відсутність кінця першої, другої, третьої, четвертої та п'ятої частин першого тому) видавці заповнили матеріалом з другого твору Величка - "Космоґрафії", яку він продиктував, уже осліпнувши на схилі літ. Двох аркушів бракує в другому томі, а третій том, як вважають дослідники, залишився незавершеним. Свій Літопис Величко довів до 1700 р., але в переліку подій автор згадує й пізніші роки (наприклад, 1723 р.), у третьому томі згадуються події 1700-1720 рр. Літописець також обіцяє розповісти і про події, що супроводжували відлучення його від служби в ґенеральній канцелярії. Більшість вчених вважає, що сталося це наприкінці 1708 р., коли був страчений Кочубей. Але історик М.Марченко вважав цю причину непереконливою: на його думку, Самійло Величко потрапив у немилість у зв'язку із Мазепою, за гетьманування якого був писарем. Однак до діяльності Мазепи Величко не мав безпосереднього відношення, бо тоді з літописцем розправились б значно жорстокіше [13, с.74]. Був надрукований Величків твір за списком Погодіна, придбаним у відомого збирача рукописів Лаптєва. Під час друку був відшуканий ще один, пізніший список - у бібліотеці М.О.Судієнка, придбаний останнім від нащадків Г.Полетики. Саме в цьому списку дослідниками й були відшукані певні місця, яких не вистачало в основному списку. Перша спроба відновлення загубленої частини твору Величка здійснена П.Г.Клепацьким у праці "Літопис Самійла Величка" (Полтава,1926).

Сам Величко поділив свій твір на три томи, кожен з яких має окремий заголовок. До першого і другого томів знаходимо цікаві передмови, де Самійло Величко, на думку Д.Чижевського, розвиває "деякі основи свого історичного світогляду та своєї історичної методології" [18, с.302]. З'ясування специфіки останнього має надзвичайну вагу і позначене труднощами, які стоять перед дослідниками твору. Більшість із них солідарна в тому, що своєрідність Літопису Величка зумовлена предусім тим, що автор був літописцем-ученим. "З Величка був дуже вчений письменник супроти. хоча б, Самовидця: він тямив мову латинську, польську, німецьку. Але літопис його має надто компіля-

тивний характер, як це ми були бачили, перелічуючи акти, грамоти й листи, що їх Величко позаносив до свого літопису. Їх така сила, що читачеві часом важко стежити за авторовим оповіданням", - зазначив Д.Багалій [2, с.67]. Ще раніше В.Іконнников дійшов висновку, що Величко, з одного боку, літописець-компілятор, а з другого - автор ученого твору, вченої праці [8, с.1589]. Повістяр-мемуарист Самійло Величко був вихованцем Києво-Могилянської академії. Отож, пишучи свій твір, він намагався дотримуватися основних засад, викладених в академічних, зразкових для його часу "Поетиці" та "Риториці" Ф.Прокоповича.

Висуваючи проблему, Ф.Прокопович стверджував, що справжній історик мусить уникати трьох небезпек: незнання, захоплення (або пристрасті) та легковажності [16, с.339]. Величко намагався дотримуватися й інших вимог: творити, не розраховуючи на те, щоб сучасники "тебе хвалили й поважали, а охопивши думкою все століття; писати "для прийдешніх поколінь", щоб про автора колись сказали: "це справді була вільна людина, і її розповідь цілком заслуговувала довір"я" [16, с.339]. Твір Величка вийшов друком більш як 100 років після смерті автора, який хоч і не розраховував на те, що твір таки дійде до читача (у той час надрукувати його було практично неможливо, поширити в копіях - дуже важко, адже він величезний), але постійно до нього звертався в передмовах і в самому Літописі, дбав про свого "читальника", мовби даруючи йому у винагороду за терпляче засвоєння надзвичайно складного документального матеріалу ще й цікаві вставні новели, поетичні оповідання, яскраві характеристики, описи природи, котрі своєрідно розцвічують повістування. "Красномовство - це головна риса Величчиного літопису, його стилю, його викладення, його мови. У Величка красномовства й риторики безмірно більше, ніж в інших козацьких літописців. Це характерно, бо з нього, як ми знаємо, не була духовна особа" [1, с.59].

Наявність або домінанту художнього начала у творі простежують усі дослідники, але не завжди трактують це як перевагу літопису. Так, В.Іконнников вважав красномовство Величка недоліком: "У зв'язку з цим виклад відомої події, досить короткої у Самовидця і навіть Грабянки, розвивається в поширений опис, котрий не завжди узгоджується з істиною, що пояснюється тенденцією автора її "висловити", тобто викласти пишномовно або живописно. Така його розповідь про смерть Чаплинського, на невірність якого вказував ще Максимович" [8, с.1591]. Отже, Величко лише в загальних рисах дотримується ренесансно-класицистичних принципів, в першу чергу це стосується композиції, причинно-наслідкового зв"язку подій, чіткого усвідомлення явищ першорядного значення і менш важливих (як того й вимагають положення теорії). У поетиці та стилістиці Літопису, у засобах творення образів, у манері інтерпретації події знаходимо розмаїття прикмет

бароко - "вишуканого, надмірного й роздутого поетичного стилю", уникати якої в історичному творі настійно вимагав Ф.Прокопович. У бароковому стилі віднайшов літописець можливості для відповідного художнього відображення складного й суперечливого історичного процесу, зітканого з антиномічних подій, суперечливих фактів. Величку вдається майже постійно тримати читача в своєрідній напрузі - як почуттєвій, так і інтелектуальній, вражаючи його багатоплановістю зображуваного, епічним розмахом подій, мозаїчністю, універсальністю. Мова, стиль Літопису С.Величка по-бароковому строкаті, неоднорідні. Такою мовою, на думку дослідників [19, с.19] у той час не розмовляв ніхто. Стиль твору, як підкреслив Д.Чижевський, "досить сильно змінюється залежно від предмету його трактування: можна говорити про різні шари його стилю - "високий" стиль, що нагадує стиль української барокової проповіді, зустрічаємо в промовах, в патетичних місцях Літопису; там, де Величко висловлює власні погляди, стиль далеко простіший; ще простіший, але й поетичніший там, де Величко подає описи подій" [18, с.303].

Аналіз стильових особливостей Літопису Самійла Величка наводить на думку, що перед нами - нова для тогочасного письменства літературна форма, в якій складно поєдналися ознаки твору і публіцистичного, і історичного, і художнього з вишуканими містифікаціями, багатством автентичних документів і вмілою під них стилізацією, перлинами гумору й сатири, блискучими характеристиками. З погляду літературної естетики, як підкреслив М.Грушевський, виняткової уваги історика літератури заслуговує саме друга частина - "Повѣствованія лѣтописная" [3, с.220-221]. Грандіозну конструкцію Хмельниччини, "конструкцію більш літературну, аніж історичну" [17, с.331-332], І.Франко характеризував як основну заслугу творів козацьких літописців. Чи не в першу чергу це положення адресоване творові Самійла Величка - його порівняно з літописами Самовидця та Грабянки М.Грушевський називав "незрівнянно більш художньою повістю" [3, с.220]. Д.Чижевський, мовби продовжуючи сказане, зауважив, що Величків твір більшою мірою, ніж, наприклад, літопис Григорія Грабянки, претендує на заміну оригінального українського повістярства, яке мало розвинулося в Україні за часів бароко [18, с.304]. Зародки повісті, зокрема історичної вбачав у Літописі Величка і М.Возняк [2, с.348], а Валерій Шевчук зауважив, що унікальна праця канцеляриста війська Запорізького дає матеріал для вивчення стародавнього українського оповідання [19, с.320]. Епічний розмах у змалюванні народного лихоліття у Величковому творі зналізував О.Мишанич і порушив проблему близькості цієї пам'ятки до усної народної творчості [14, с.320]. Про народну творчість як одне із джерел Величкового Літопису говорили Я.Дзира [4, с.198-223] та Крекотень [11, с.110-111], хоч належним чином зазначений аспект проблеми ще не до-

сліджений, у той час як вага його надзвичайна. Адже "у фольклорі цієї доби яскраво відображено всі ознаки української державності "народу козаків", всі живі атрибути української нації, які в XIX ст. були під загрозою внаслідок колонізаторської політики російського царату, а перед тим - польської шляхти [4, с.163].

Серед творів української історіографічної прози, які прийняли естетичну модель бароко, найбільшою мірою пощастило останнім часом літопису Григорія Грабянки - дослідженню цієї пам'ятки присвячено дисертацію та цикл статей Ю.Луценка. На часі дослідження твору Величка як явища українського літературного бароко, яке, маючи на меті з'ясування системи цінностей цього унікального твору, передбачає (крім зазначених вище) осмислення ряду проблем. Спробуємо окреслити найважливіші з них:

- джерела Літопису Самійла Величка;
- давньоруські тенденції стилю твору;
- барокова образність Літопису;
- біблійні мотиви у Літописі Самійла Величка.

Джерельний матеріал твору надзвичайно великий і різноплановий. Вражає передусім величезна кількість документального матеріалу: літописець наводить повні тексти урядових і приватних листів, акти, універсали, топографічні описи, грамоти, реєстри. Але значна кількість документів, як відомо [9, с.420], є домислом автора: Величко робить спроби критикувати свої джерела, але помилки неминучі. Джерелами для автора послужили і літературні твори різних жанрів і авторів, щоденники історіографів, особисті враження. Чимало текстів є літературними містифікаціями, повтореними в традиціях бароко [11, с.110]. Так, Величко використовує твори " трьох Самійлів": польського (Самійла Твардовського), німецького (Самійла Пуфендорфа), українського (Самійла Зорки), українські народні перекази, леґенди, думи, пісні, приказки, прислів'я. Виняткової уваги заслуговують думи, на споріднення яких із козацькими літописами вказував Ф.Колесса [10, с.83].

Історична поема польського історика і поета С.Твардовського "Війна громадянська" постає у творі Величка одним з основних літературних джерел, до якого, як вважає Я.Дзира, літописець звертається для більш яскравого й емоційного відображення історичних подій [4, с.203]. З дослідником важко погодитись, оскільки вказана ним причина - тільки одна з багатьох, котрі змусили Величка звернутись як до твору С.Твардовського, так і до праці С.Пуфендорфа "Вступ до європейської історії", виданої російською мовою у Петербурзі 1718 р. Самійло Величко звернувся до іноземних джерел передусім тому, що, як він сам докоряв у передмові своїм попередникам-

співвітчизникам, "барзо щуплі і короткі" козацькі "реєстрики" не давали достатнього матеріалу для створення фундаментальної праці з історії України. "Істинний Малої Росії син і слуга", як сам себе називає Величко, намагається об'єктивно змалювати козацькі війни, показати, скільки горя, спустошень зазнала його рідна земля і народ у боротьбі за свою незалежність. Незважаючи на те, що джерела, як історичні, так і літературні, досить широко досліджувалися (праці Д.Багалія, П.Клепацького, В.Петрикевича та ін.), і досі не до кінця з'ясованим залишається питання про третього Самійла - Самійла Зорку, записки якого, або діаріуш, сам літописець подає як одне з основних джерел твору. У літописах Самовидця, , у працях Соловйова, написаних за архівними документами, у творах М.Костомарова ім'я Зорки не зустрічається. Скептично до записок Зорки поставилися й такі вчені, як М.Грушевський, І.Франко, І.Крип'якевич, В.Іконников, М.Петровський. Останній писав: "...Величко вкладає думки й погляди опозиційного Москві панства свого часу або в написані самим ним універсали, буцімто Богдана Хмельницького, або в промову видуманого секретаря Б.Хмельницького - Самійла Зорки, радіє (між рядків) невдачам Москви" [15, с.83].

Студії М.Петровського з цього питання Я.Дзира вважав найдокладнішими, водночас він вніс суттєве доповнення, яке нам видається переконливим: " Очевидно, діаріуш С.Зірки - вигадка не самого Величка, а когось із його сучасників чи попередників" [4, с.205]. Таким висновкам передувала гостра наукова полеміка з тими вченими, котрі визнавали автентичність записок Зорки - це М.Максимович, М.Костомаров, В.Антонович, О.Левицький, О.Лазаревський, Д.Багалій, П.Клепацький та ін. Винятковий інтерес серед розвідок цих дослідників становить спроба П.Клепацького відновити текст діаріушу С.Зорки, тобто виписати з твору Самійла Величка той матеріал, який, на його думку, належав Самійлові Зорці. Надзвичайну складність такої праці предбачав В.Іконников: "...Якщо Величко користувався Зоркою, то так спотворив його на потребу літературним примхам ("виразності"), що виділити джерело з його передачі немає змоги" [8, с.596]. В.Іконников зауважив, що вибір джерел Самійлом Величком (як історичних, так і літературних) відзначається нерозбірливістю, а думка Д.Багалія щодо глибокого вивчення джерел [1, с.59] і сьогодні залишається актуальною. Джерелам літературним, на нашу думку, приділено меншу уваги, ніж джерелам фольклорним, історичним. Твір Величка можна вважати своєрідною збіркою літеатурних творів різних авторів - польських і українських. Так, у другому томі знаходимо досить розлогий уривок зі "Скарбниці" І.Галятовського - про суперечку автора з єзуїтом Пекарським. Зі "Скарбниці" Величко запозичив і звістку про чудо в Єлецькому монастирі, коли йшла війна українців з турками, які здобували тоді Львів, Броди. Д.Багалій звер-

нув увагу на те, що Величко не просто подав цю звістку, а додав до неї власне судження: Галичину та Волинь треба називати Малою Росією [1, с.59]. Через брак довідкового матеріалу про облогу Чигирина турками Самійло Величко навів у своєму творі уривки з поеми, написаної польською мовою. Широко використав Величко епітафії (епітафію на могилі Брюховецького, епітафію Барановича на смерть митрополита Нелюбовича-Тукальського), сатири (напр., сатиричні вірші проти Самойловича), панегірики (панегірик С.Полоцького з його книги "Вечеря духовная" та ін). Використав літописець і пристосований до українських подій переказ одного з розділів відомої поеми Торквато Тассо "Звільнений Єрусалим". На основі четвертої пісні поеми Величко написав своє оповідання про сатирів і чортів, в якому прочитуються обставини чигиринських походів 1677-1678 рр. Знав Самійло Величко і літературні твори російських авторів, що мали відношення до історії України (твори Каріона Істоміна), не чужою була для літописця і практика римських істориків, на що звернули увагу М.Возняк [2, с.348] і Д.Чижевський [18, с.303], а Я.Дзира уточнив, що Величко, "як Лівій, Тацит, Цезар, в уста історичних осіб вкладає високі зразки промов" [4, с.203]. Таким чином, і сьогодні не втратило сили твердження Д.Багалія: "Питання про джерела для Величчиного літопису - це головне питання щодо цього Літопису" [1, с.57].

Про давньоруські тенденції стилю Літопису Самійла Величка чи не першим писав М.Драгоманов, який 1870 р. у рецензії на книгу І.Прижова "Малороссия (Южная Русь) в истории ее литературы с XI по XVIII век" підкреслив, що літописи Київського періоду є прямими родоначальниками "тих хронік-мемуарів, які велись у козацькі часи" [7, с.17]. Більш ґрунтовно цю проблему вчений не розробляв, побіжно торкались її й інші дослідники. Так, Д.Багалій, відзначаючи, що Величко хотів дати правдиву козацьку історію у своєму творі, і коли сам помилявся, то це залежало від помилок у тих джерелах, котрими він користувався, писав: "Він удається до ласкавого читача, нехай той помилки ці повиправляє. Це нагадує нам автора давнього руського літопису, - той теж звертавсь із таким проханням до свого читача" [1, с.55]. Іншого плану суголосність у напрямі "літописець - читач" відзначає О.Мишанич: "Немов повторюючи староруських авторів, Величко наголошує на тому, яке велике значення має "чтеніє книжное" і, зокрема, знання рідної історії, що порівнюється з ліками від усякої туги і скорботи [9, с.418]. Міркування про стильові особливості Літопису, різні шари його стилю знаходимо лише у Д.Чижевського, який доводить, що ця різноманітність стилю "нагадує старі українські літописи. Так само, як старі українські літописи є якимись збірками, енциклопедіями старої (великою мірою втраченої) літератури, так само є і в Величка: він подає тут численні вірші відомих - І.Величковського та невідомих поетів, здебільшого історичні та політичні, він наводить ла-

неґірики та надгробні написи (епітафії) тощо" [18, с.303]. Окреслений напрям дослідження , на нашу думку, заслуговує на більш певну увагу. Твердження юного М.Зерова про те, що "козацькі літописи" майже нічого спільного з традиційними літописами не мають [6], сьогодні видаються дещо поспішними. Водночас було б помилкою відносити твір Самійла Величка до літопису в традиційному розуміння цього поняття, оскільки порівняно з давньоруськими літописами зміст його значно ширший і глибший, а форма набагато складніша і неоднозначніша. Перед нами - найзагадковіший твір української барокової історіоґрафії, який не можна міряти сучасними науковими мірками. Дослідження барокової поетики твору Величка передбачає осмислення його на різних рівнях, один із яких - біблійна образність. Літопис Величка насичений зіставленнями, порівняннями з біблійними образами, прислів'ями та приказками книжного походження, джерелом яких є Біблія та інші церковні книги. У творі ми знаходимо переосмислення євангельської леґенди про сліпців, яким.Ісус повернув зір, легенди про Каїна і Авеля, Йосипа та його братів, суд Соломона, Содом і Гоморру, Вавілонську вежу та ін. Завдяки біблійній образності надзвичайної сили набувають оповідання Величка про руїну Правобережної України, які дослідники одностайно відносять до найкращих сторінок твору. У стилі біблійних пророків, як підкреслив Д.Дорошенко [5, с.92], оплакує літописець трагічний кінець боротьби за Чигирин, зруйнування якого стало мовби символом загибелі Правобережної України: "...Паде, паде красная Козацькая Украина тогобочная, аки древній оній Вавилонь, градь великій" [12, с.8].

Як і в усіх козацьких літописах, у творі Самійла Величка центральною постаттю є Богдан Хмельницький. Автор порівнює його не лише з Олександром Македонським, староруським Одноцарем, славетним Скандербегом, а й з біблійним Мойсеєм: "Посла имъ яко Мойсея разумъ, чрезъ которій би возмогль отъ тяжкого ига Лядского волній Малоросійскій народъ освободити, и въ вожделѣнную паки пріоблекти свободу" [12, с.31].

В.Шевчук пояснив Величкове звернення до біблійної образності тим, що автор дбав "про свідчення, які б виявили в ньому переконаного християнина" [19, с.15], йдеться про етичні норми Середньовіччя. Більш переконливими нам видаються судження Д.Багалія: завдання автора не релігійні, а "патріотичні й національні, він стоїть на ґрунті національної самосвідомості українського, або, як він каже, козацько-малоросійського народу; щоб нагадати про них своїм сучасникам, щоб вони не залишилися забуті" [1, с.55].

Біблійні образи озвучують патріотичні, гуманістичні, національні мотиви твору, сприяють осмисленню вітчизняної історії у контексті світової. Біблійна образність (поряд із джерелознавчим матеріалом, усною традицією) дає багатий матеріал для з'ясування своєрідності барокової

поетики Літопису Самійла Величка, більш досконале вивчення якої на часі.

1. *Багалій Д.* Нарис української історіографії. К.,1925, Вип. 2.
2. *Возняк М.* Історія українського письменства. Львів, 1922.
3. *Грушевський М.С.* Об украинской историографии XVIII века // Известия АН СССР: Отделение общественных наук. М., 1934. N 3.
4. *Дзира Я.І.* Самійло Величко та його літопис // Історіографічні дослідження в Українській РСР. К., 1971.
5. *Дорошенко Д.* Нарис історії України: У 2 т. К., 1991,Т. 2.
6. *Луценко Ю.* Літопис Г.Грабянки в працях дожовтневих дослідників // Рад. літературознавство. 1988. N 8.
7. *Драгоманов М.* Вибране. К., 1991.
8. *Иконников В.С.* Опыт русской историографии. К., 1908. Т.2. Кн.2.
9. Історія української літератури: У 8 т. К., 1967, Т.1.
10. *Колесса Ф.* Українська народна словесність: Загальний огляд та вибір творів. Львів, 1938.
11. *Крекотень В.* Сказання про війни козацькі та його автор // Київ. 1986. N 10.
12. Лѣтопись Самоила Величка. К., 1851. Т.2.
13. *Марченко М.І.* Українська історіографія (з давніх часів до середини XIX віку). К., 1959.
14. *Мишанич О.В.* Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість. К., 1980.
15. *Петровський М.Н.* Нариси з історії України. К., 1940.
16. *Прокопович Ф.* Філософські твори: У 3 т. К., 1979. Т.1.
17. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т.
18. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Нью-Йорк,1956.
19. *Шевчук В.* Самійло Величко та його Літопис // Величко Самійло. Літопис. К., 1991, Т.1.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.93

Summary

In the present article for the first time the most mysterious and the biggest work of historiographic prose of the XVII - XVIII centuries the Annals of Samoil Velychko was framed into the context of the Ukrainian literary barocco. The investigation of Velychko's Annals as a phenomenon of the Ukrainian barocco, entails a deeper consideration of the following aspects: the sources of the work, old Russian tendencies of the style of the Annals,the Bible motives in the annals, etc.

© *В.О.Соболь, 1996*

Б.О.Шайкевич
Одеський університет

ДУХОВНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ БОЛҐАРСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ КІНЦЯ XVIII - ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Складний самобутній процес розвитку усієї культури болґарського національного Відродження зумовлений боротьбою болґарського народу за духовне і політичне визволення, за свободу особи. Цей процес супроводжувався звільненням свідомості болґарина від середньовічних традицій, відбувався із запізненням порівняно з європейським Просвітництвом, але багато в чому був близький до нього. Просвітництво у країнах Європи XVIII ст. було завершенням формування гуманістичного світогляду і культури доби Відродження. Своєрідність болґарського національного Відродження другої половини XVIII - першої половини XIX ст. саме в тому, що воно складалося тоді, коли європейські країни вже пережили свій Ренесанс, тоді як у Болґарії розвиток гуманістичної культури був затриманий на три століття османським рабством і йшов одночасно з просвітницьким рухом.

З європейським Просвітництвом болґарське Просвітництво пов'язане передусім прагненням до світських знань, гуманістичними поглядами на світ, умовами прискореного історичного розвитку. В Болґарії боротьба за свободу людської особи поєднувалася з боротьбою за національну самосвідомість болґарина як вільного члена нації.

Нова болґарська інтеліґенція почала усвідомлювати минуле всього народу, розуміти його важке сучасне, шукати шляхів до національного та духовного піднесення.

Зусиллями народної інтеліґенції створювалися училища, видавалися перші болґарські підручники, книги світського змісту, організовувався болґарський театр, формувалося світське малярство, а головне - зберігалась у години рабства рідна мова народу. Народна болґарська інтеліґенція спромоглася зберегти церкви, монастирі з усіма їхніми духовними багатствами, а також історичні духовні зв'язки з європейською культурою, які існували до чужоземного поневолення у XIV ст. Однак "важко було чекати, що народ, який чотири століття був

позбавлений нормального культурного життя, незабаром родить великих вчених, художників, літераторів. Головне, що вони виходили з духовної пустоти, освічували себе, а потім засвоєні знання передавали через училища, літературу та мистецтво своєму народові. Це був природний стрибок від адаптації чужого до самостійної духовної, інтелектуальної діяльності" [4, с.6].

Історично зумовлене відставання Болгарії від європейського культурного процесу ускладнювало засвоєння досягнень художньої культури Просвітництва. Разом з тим існували схожі моменти в спільному процесі відродження духовності, котрі відбувались у європейських країнах та Болгарії. Це зумовило появу творів болгарських істориків, філософів, письменників, художників, типологічно споріднених з творами діячів європейського Просвітництва (причому зберігалася болгарська своєрідність).

"Історія славено-болгарська" Паїсія Хілендарського (1762) стала вирішальним кроком болгарської громадськості до просвітницьких ідей, сприяла духовному пробудженню болгар. Прямі генетичні зв'язки Паїсія з європейським Просвітництвом незначні і проблематичні. Деякі відгуки європейських просвітницьких ідей Паїсій міг отримати через посередництво грецької науки, але при встановленні його зв'язків з європейською просвітницькою думкою важливіше з'ясувати саме типологічний аспект. "Історію славено-болгарську" треба розглядати в контексті творів європейських історіографів. Прагнучи обґрунтувати індивідуальні особливості своїх народів, вони висували ідеали патріотизму, свободи мирного спілкування між народами, протиставляли знання неуцтву, демократизм - варварству.

І.Конєв вважав, що "зв'язки типологічної панорами ведуть Паісія до діячів різного профілю духовного простору XVIII ст. Руссо, Вольтера, Гердера, Шлецера" [6, с.111]. Паїсій близький до демократичного раціоналістичного й критичного напряму думки просвітителів, далекий від провіденціалістських поглядів попередніх болгарських літописців. Розповідаючи про рабське становище болгар, він прагне збудити їхні духовні сили, спрямувати їх на боротьбу за визволення. З європейськими просвітителями Паїсія зближує твердження про "не божественність" влади, але він позбавлений характерної для європейських просвітителів антирелігійності. Здоровий глузд визначав для нього єдність релігійного й громадського, хоча поняття "релігійний" вільне у Паісія від схоластики і догматизму.

Паісій поділяв погляд Руссо на народ як джерело моральної та фізичної енергії, здорового духу, бачив у цьому порятунок для своєї вітчизни.

І.Шишманов уявляв духовний образ Паїсія у світлі демократичних поглядів Руссо. В "Емілі" та в "Історії славено-болгарській" обидва мислителі мали на меті відродження людяності, хоч і в різних масштабах: Руссо - усього людства, Паїсій - болгарського народу [12]. Невипад-

ковим Шишманов вважав те, що обидва твори побачили світ в одному році.

М.Арнаудов помітив близькість Паїсія з Клопштоком - саме в протидії чужоземним впливам на національну культуру. Паїсій "пов'язав релігійне натхнення з міцним національним почуттям", "виступив проти грекоманії на захист болгарської мови" подібно до того, як Клопшток "повставав проти манії захоплення німцями, які пишуть французькою мовою" [1, с.47]. Обидва письменника підносили національно-патріотичну ідею, закликали співвітчизників вірити в майбутнє своїх народів, шанувати їхні звичаї, народні книги й перекази. У патріотичних одах Клопшток, звертаючись до історичного минулого Німеччини, як і Паїсій у своєму творі, шукав обґрунтування власних національних прагнень, намагався викликати у читачів віру в свій народ і його майбутнє.

Паїсій близький у своїх поглядах на історію і до Гердера. Гердер у трактаті "Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" і Паїсій в "Історії славено-болгарській" шукають підпору національної самосвідомості в минулому народу, у його мові, в фольклорі. Як і Гердер, Паїсій гнівно засуджував тих, хто лишався глухим до почуття національної гідності [6].

Випереджаючи на півстоліття німецьких романтиків - М.Арндта, Ю.Мозера, Ф.Яна, переконаних в тому, що не освічене суспільство, а простий народ збереже здобутки прадідів, і що не через французьку, а через національну, народну культуру можна розпалити любов до загальнолюдського, досягти свободи і державної незалежності Болгарії, Паїсій на релігійно-етичному ґрунті раніше за них проголосив думки про народність, вказав читачам шлях до об'єднання інтеліґенції з народом.

До кола європейського Просвітництва входить своєю автобіографією "Житіє і страждание грішника Софронія" Софроній Врачанський. У його творі вперше в болгарській літературі з'являється образ звичайної, цілком земної людини, з її природними почуттями, бажаннями, яка протиставляє себе оточенню, страждає від його пересудів, від свавілля світської та духовної влади. Цей образ виходить за межі жанру "житія". Традиційний агіографічний жанр, у якому оповідання пов'язувалися з розкриттям духовного світу людини, набуває у творі Софронія Врачанського нових рис: поглиблений інтерес до особи перетворює його у розгорнуту світську автобіографію з новим філософським змістом. Зразком такого твору була "Сповідь" Руссо. Як і в творі Руссо, в "Житії..." Софронія новий жанр відзначається психологічною насиченістю сповідальної розповіді. Як і в "Сповіді" Руссо, у Софронія сама "історія життя автора-героя повинна була стати зразком для наслідування, побуджувати читача до діяльності суспільно-корисної, спрямованої на особисте моральне та інтелектуальне вдосконалення" [10, с.97]. "Житіє..." Софронія типологічно наближається до "Сповіді" Руссо підвищеним інтересом до громадського життя, від-

творенням соціально-побутових характеристик, змалюванням духовного світу особи. Обидва автори дають точний аналіз своєї душі, внутрішнього світу. В інтересі до звичайної людини виявляється гуманістична спрямованість творів Руссо і Софронія - характерна особливість літератури Просвітництва з її підвищеною духовністю. Вміння Софронія реально показати сучасну йому людину, її вчинки, дії, зумовлені типовими обставинами країни, свого часу, дають змогу вбачати в "Житії..." першу в болгарській літературі спробу створити реалістичний роман, близький художніми принципами до європейського просвітницького роману, творів Генрі Філдінґа, дія яких мінливо відбувається у часі і просторі.

На відміну від Паїсія і Софронія вже не в типологічному співвідношенні, а в контактному зв'язку з європейською філософською просвітницькою думкою стоять твори історика Ю.Венеліна і філософа І.Селіменського. У дослідженні "Давні та теперішні болгари" (1828) Ю.Венелін розвивав думки Гердера щодо провідної ролі слов'янських народів у духовному та культурному житті людства. Слов'янам притаманні схильність до мирної праці та землеробства, інтерес до людини, здатність до поезії. Творчість Селіменського характеризується інтересом до духовного світу освіченої людини, яка усвідомлює власні можливості. Селіменський спирався на ідеї французьких енциклопедистів, у філософському трактаті 1844 р. обґрунтував своє розуміння вільної людської особи твердженнями антропологічного матеріалізму. Найповнішим виразом духовності філософії Селіменського було його уявлення про ідеал щастя, котрий визнається природною потребою людини, метою, до якої вона прагне, заради якої гине [9, с.44].

Інтерес до внутрішнього світу людини став виразом духовності болгарської художньої літератури з перших її кроків, зокрема у творчості Н.Ґерова. Його лірична поезія пов'язана з болгарським фольклором (поема "Стоян і Рада"), і основний прозаїчний твір "Листи з Болгарії" (1846) типологічно споріднений з європейською епістолярною прозою XVIII ст. "Листи з Болгарії" містять водночас безпосередні враження письменника від його різноманітних зустрічей під час подорожі по поневоленій турками Болгарії, думки, навіяні побутом, природою. За виразом Пенчо Славейкова, це "літературні листи, створені особою з поетичним зарядом думок, з творчим баченням і художнім почуттям. Вони розкривають глибоку чутливість, духовність автора" [3, с.49-50].

Як у "Сентиментальній подорожі" Стерна, так і в "Листах з Болгарії" Ґерова душа автора листів розкрита враженням не лише високого, а й потворного, "низького" у житті. Цікаво підкреслити, що й гумор стає виразом індивідуальності автора, коли він помічає комічний бік якогось явища і водночас фіксує свої глибокі роздуми з цього приводу. І у Стерна, і у Ґерова автор зближається з читачем тим, що оповідач - звичайна людина, від його особи подається ідейна, естетична оцінка

дійсності. Людина, яка співчуває приниженим, зневажає загальновизнані умовності щодо свободи висловлення почуттів.

Увага до свідомості болґарина, особистої гідності особи, що простежується у творах Софронія Врачанського і Найдена Ґерова, характерна і для портретів Захарія Зоґрафа, Станіслава Доспевського. "Вік розуму став також справжнім віком Почуття, що поєднав у собі найкращі, найшляхетніші прагнення людства. Із почуття, спрямованого розумом, народився потяг до поглибленого психолоґічного аналізу, котрий став ґрунтом для розвитку реалістичного портрета" [11, с.13-14]. Саме портрет, позначений глибоким психолоґічним аналізом, типолоґічно споріднений з європейським портретом XVIII ст., формувався у болґарському малярстві XIX ст.

Порівнюючи портрети Хоґарта, Шардена з портретами Зоґрафа, Доспевського, необхідно враховувати досить різні ступені майстерності болґарських і європейських митців, що зумовлене відставанням у розвитку всієї болґарської художньої культури. Боротьба проти станової нерівності в європейських країнах відбилась у мистецтві ствердженняи гідності людської особи, її високої духовності, моральної значимості, незважаючи на скромне становище у суспільстві ("Портрет капітана Корема", "Портрет Елізабет Солтер", "Автопортрет 1745 р.", "Портрет служників" Хоґарта; "Портрет Ф.-М.Шарден", "Автопортрет з зеленим козирком" Шардена). Втіленням високої самосвідомості особи характерізуються "Автопортрет" Зоґрафа, його ж "Портрет Неофіта Рильського" - просвітителя, сповненого власної гідності. С.Доспевський здобув професійну освіту в Академії мистецтв в Петербурзі. В "Автопортреті", у портретах Анастаса Смоковця, Степана Захарова, у жіночих портретах Доменіки Ламбрієвої, Маріели Доспевської "відбилися світогляд, душевність, емоційність героїв. Це гідні представники народу, який відроджується. Жіночі портрети відтворюють шляхетність, багатий внутрішній світ особи" [5, с.80].

Якими б не були досягнення діячів болґарської художньої культури на першому етапі національного Відродження, вони були недостатніми для задоволення зростаючих духовних потреб народу. Постійно відчувалася потреба у доповненні здобутків національної художньої культури зверненням до тих іноземних творів, які б відповідали прагненням болґар. Найближчою для них, звичайно, була творчість російських, сербських, грецьких письменників, але перекладалися й твори європейських просвітителів. Вони сприймалися болґарськими читачами як складова частина національної літератури, особливо при так званому "поболґарюванні", тобто наближенні перекладного тексту до болґарського читача (заміна імен героїв, геоґрафічних назв, етноґрафічних і побутових прикмет чужої країни болґарськими). У 30-50-х роках для перекладу відбиралися передусім твори, котрі відповідали естетичним смакам болґарських читачів, хоч для читачів європейських

вони вже були пройденим етапом. Зокрема, йдеться про твори російських і європейських сентименталістів - Карамзіна, Бернардена де Сен Пьєра та ін. У перекладній літературі болґарські читачі шукали людину з її почуттями, сумнівами, радощами і горем: добро і зло сприймали як якісь абстрактні катеґорії [7, с.79-80].

Таке звернення до іноземної літератури критик-просвітитель Нешо Бончев вважав закономірним явищем для Болґарії і лише вимагав відповідного добору чужеземної літератури згідно з потребами духовного розвитку болґар [2, с.151].

Навіть у 1873 році, коли була написана стаття Н.Бончева "Класичні європейські письменники болґарською мовою та користь від вивчення їхніх творів", коли у болґарській літературі з'явилися досить відомі письменники - Славейков, Друмев, Раковський, Каравелов, Ботев, Бончев, однак, вважав, що для її подальшого розвитку необхідні переклади творів європейських письменників. Саме з них болґари дізнаватимуться про "духовне, літературне та історичне життя інших народів..." [2, с.153].

У 30-50-х роках болґарська література робила перші кроки, і переклади європейських творів істотно її доповнювали, користувалися великим попитом у читачів і глядачів перших вистав болґарського театру. У 1850 р. А.Гранітський переклав сентиментальні романи Бернардена де Сен Пьєра "Paul et Virginie" (1787), "La chaumière indienne" (1791). Твердження автора про те, що щастя людини в тому, щоб жити згідно із законами природи і доброчесності, змалювання героїв, які живуть у світі, не спотвореному цивілізацією та умовностями моралі, сприймалося болґарськими читачами як заклик до високої духовності, природності людських відносин, несумісних з рабством. Саме це приваблювало болґарських читачів до перекладу романів Бернардена де Сен Пьєра.

Дуже популярною була перекладена 1844 року трагедія другорядного німецького письменника Траутцшена "Велізарій". У дусі сентименталізму в ній змальовувалися страждання полководця Велізарія, який довгі роки успішно воював з ворогами Візантії, але врешті-решт став жертвою зрадників. Наклепами вони переконали імператора в тому, що Велізарій нібито прагне захопити престол. Імператор Юстініан наказав ув'язнити й осліпити Велізарія. Після того, як друзі звільнили сліпого Велізарія, він, мов античний Едіп, тиняється по світу в супроводі дочки Євдосії, поки не знаходить притулку в болґарського царя, якого він колись переміг у бою. Велізарій покірно зносить несправедливість, прощає Юстініана і сприяє його визволенню, коли той потрапляє у полон до болґар. Юстініан розкаюється у своїх жорстокостях. Перекладач додав до свого перекладу передмову, в якій писав, зокрема, що Велізарій нібито був болґарином за походженням і цим посилював симпатії до нього. Отже, не лише побутовий, а й умовно-історичний сюжет був спрямований на збудження, співчуття

до людини, яка страждає. Причому політична інтрига усувалася на другий план: фінал траґедії мотивувався високою духовністю героя, здатного прощати образи і страждання. І болґарський читач, захоплений духовною величчю героя, прощав штучну мотивацію сюжету. Варто згадати, що леґенда про Велізарія приваблювала не тільки невибагливого німецького драматурґа, наївних болґарських читачів, а й славетного французького живописця Давіда, який створив на цей сюжет картину "Велізарій" (1781), насичену, як і траґедія, прагненням збудити співчуття до страждання духовно багатої, але скривдженої людини.

Та ж апеляція до духовності, до потреби в співчутті скривдженій людині зумовила справжній всенародний успіх сентиментальної драми Л.Тіка "Leben und Tod der heiligen Genoveva", перекладеної болґарською мовою. У перекладі з сербської мови під назвою "Багатостраждальна Ґеновева" п'єса була вперше поставлена артистом Пішуркой у 1856 р. і йшла з незмінним успіхом на сценах народних і аматорських театрів. Зокрема, І.Вазов у романі "Під ярмом" розповідав про те, як на одній виставі "Женевьєви" захоплені глядачі плакали над стражданнями героїні, як бурхливо висловлювали своє співчуття. Інтерес саме до змалювання духовного життя людини, потреба висловити своє співчуття були настільки сильними, що наївні втілення цієї теми викликали бурхливе захоплення глядачів з народу.

Саме наголос на духовності, втілення мрії про доброту і справедливість зумовили успіх твору, в якому порушувалося питання про ідеальний суспільний устрій. Йдеться про "Пригоди Телемаха" французького письменника XVII ст. Фенелона. Автор прагнув створити образ ідеального монарха в ідеальній державі, показував не тільки те, яким мусить бути ідеальний монарх, а й те, як їм стати, запропонував модель ідеальної держави, визначив шляхи її створення. Фенелон викривав лицемірство, тиранію царів, їхню байдужість до підданих.

Отже, зіставлення творів літератури, історіоґрафії, філософії, малярства болґарського національного Відродження з творами європейського Просвітництва дає змогу твердити про наявність як типолоґічної спорідненості незалежних одне від одного творів, що зумовлюється подібними історичними етапами розвитку культури, так і прямих зв'язків. При цьому духовність простежується як основна ознака, котра визначає розгляд болґарської художньої літератури в європейському контексті.

1. *Арнаудов М.* Творци на българското Възрождане. София, 1969.
2. *Бончев Н.* Литературна критика и публицистика. София, 1962.
3. *Дамянова Р.* Руските епистолярна и поетическа традиция и одеския литературен кръжец // Литературна мисъл. 1983, N 5.
4. *Зарев П.* Чуждите влияния през Българското Възраждане // Литературна мисъл, 1989, N 1.

5. *Захариев В.* Станислав Доспевски. София, 1979, N 1.
6. *Конев И.* "История славяно-българска" и европейското Просвещения // Литературна мисъл, 1979, N 3.
7. *Леков Д.* Българската переводна белетристика и "побългаряването" през Възраждане // Литературна мисъл. 1967, N 1.
8. *Львова Е.* Изобразительное искусство Болгарии эпохи Национального Возрождения. М., 1975.
9. Одиннадцать веков болгарской философской мысли. София, 1973.
10. *Робинсон А., Дилевский Н.* Софроний Врачанский и его жизнеописание// Софроний Врачанский: Жизнеописание. Л., 1976.
11. *Чегодаев А. Д.* Художественная культура XVIII века. М., 1980.
12. *Шишманов И.* Паисий и Руссо // Деница, 1890, кн. 7-8.

Стаття надійшла до редколегії 10.04.93.

Summary

The originality of Bulgarian national Renaissance and the genesis of cultural wealth connected with it has been formed in the XVIII century when the European countries had already passed their Renaissance and entered the stage of Enlightenment. The typological manifestations of cultural wealth of Paisi Hilendarski's, Sofroni Vrachanski's, N. Gerov's pieces of art as well as the creative activity of Rousseau, Herder, Stern, Bernardin de Saint Pierre, and such painters as Z.Zograf, S.Dospevski, Hoggart, Chardin allows to analyse the Bulgarian national Renaissance artistic culture in the European context.

© *Б.О.Шайкевич, 1996*

Н.В. Костенко
Київський університет

ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ БАЖАНА

1970 р. відомий тюрколог і славіст Омелян Пріцак, тодішній професор Гарвардського університету, а нині директор Інституту сходознавства АН України, вносячи до Нобелівського комітету Шведської Академії пропозицію розглянути кандидатуру українського поета Миколи Бажана щодо присудження йому Нобелівської премії, звернув увагу на те, що" Бажан, чий талант переважно епічний, тлумачить свої улюблені історичні теми в дусі і традиціях українського бароко з його багатством ґротескних символічних деталей, широких метафор, енігматичних метонімів, із підходом, який водночас занадто чуттєвий і байдуже холодний" [5].

Порушена вченим проблема становить значний інтерес для розуміння художнього феномену Бажана. Критика досі не звертала належної уваги на національні джерела його поезії і, можливо, мимоволі створила образ поета-експериментатора, який, з одного боку, відкинув шаблони псевдопісенної солодкуватості лірики (часом ототожнюваної з українським літературним стилем), а з другого - так і не пристав до певних національних культурно-історичних традицій.

Ще в ранніх художніх і публіцистичних творах поета помітні спроби визначитися з цього питання. До глибшого осмислення мистецьких традицій підштовхувала й літературна дискусія 1925-1928 рр. Так, М.Зеров, захищаючи ініціатора дискусії М.Хвильового від його надто політизованих опонентів і пояснюючи суть політичного гасла "Європа чи Просвіта", писав: "Європа у Хвильового фіґурує як символ поважної культурної традиції і як стимул до підвищення нашої власної кваліфікації" [2, с.575]. Своєрідні відгуки на ці настанови М.Хвильового - М.Зерова можна знайти у другій збірці поезій Бажана "Різьблена тінь" (1927), де вчорашній співець героїко-романтичної теми заявив про себе і як поет-урбаніст, і як талановитий інтерпретатор національної міфолоґії і водночас автор сонетів, прихильник "Трофеїв" Ж.-М.Ередіа, французького академіка-парнасця. Дискусією навіяна і

проблематика поеми "Розмова сердець". Незабаром збірка "Різьблена тінь" і згадана поема потрапили під такий нищівний вогонь критики, що на якийсь час поет, за власним визнанням "склав зброю". Шукання творчих орієнтирів змусили Бажана заглибитися в естетичні теорії. У низці своїх публіцистичних праць, опублікованих у журналі "Кіно" і літературних альманахах, він з юнацькою категоричністю виніс вирок своїм колишнім, орієнтованим на новітнє модерне мистецтво XX ст. уподобанням і звернувся до джерел національної культури - українського мистецтва XVI-XVII ст., до традицій бароко. М.Бажан міг повторити відомі слова М.Зерова: "на звернене до молодої молоді "Камо грядеши?" Хвильового відповідаймо: "Ad fontes!" Тобто йдімо до перших джерел, доходьмо кореня" [2, с.578].

Ні, він не "склав зброю", але повернув її проти себе "вчорашнього - "неоромантичного" і "футуристичного". І коли 1927 р. зустрівся зі старими друзями-футуристами Михайлом Семенком і Гео Шкурупієм (йдеться про відому публіцистичну декларацію "Зустріч на перехресній станції: Розмова трьох"), то вже спокійно вислуховував усі їхні докори у відступництві й зраді футуризму, оскільки знайшов "джерело" і чітко для себе визначив, що у мистецтві він "любить" і що "ненавидить". Поет однозначно висловився за те, що любить не тільки "культуру пролетаріату", а й раніші віки "культури і діла" - перше для нього - продовження другого. "Я люблю браму Заборовського й Дніпрельстан. Я люблю орґанічну, міцну і не фальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру феодалізму, культуру Мазепи: знатиме вона і другу: культуру пролетаріату, культуру соцбуду" [3, с.251]. Мабуть, уникаючи прямого втручання у згадану дискусію, поет вибирає поводирів не в літературі, а в пластичних мистецтвах, передусім малярстві й ґрафіці, якими захоплювався з юнацьких років. "Так, Нарбут, - намагається переконати Бажан своїх друзів-співбесідників - Нарбут, що був пасеїстичним, а міг бути найреволюційнішим ґрафіком України. Йому завадила смерть. Він знав джерело. Брама Заборовського, колишній розпис Печерської Лаври, Тарасевич і Зубрицький, ікона Самойловича, Чернігівські гути - невичерпне і творче джерело. Той складний комплекс ґеоґрафічних, економічних і соціально-історичних предумов, що зветься Україна, сам нап'ється ще раз і усьому людству дасть пити з того джерела, профільтрувавши і очистивши воду..." [3, с.251].

Бажан не користується у "Розмові..." самим терміном "бароко", однак названі ним споруди й імена - і брама Заборовського, і ґравюри та ікони Тарасевича, Зубрицького і Самойловича - з одного джерела, тобто з культури українського бароко. Так, Олександр Тарасевич (1640-1727) був одним з найбільших українських ґраверів мідерити й офорту епохи бароко: з 1688 по 1727 р. він жив у Києві як чернець Антоній і намісник Лаври (до його школи належав також Леонтій Та-

расевич, котрий з 80-х років XVII ст. жив у Чернігові й Києві і став одним з основоположників різцевої гравюри). До визначних українських граверів на дереві й металі належав і галичанин за походженням Никодим Зубрицький (1688-1724), що працював у Кракові, Львові, Почаєві, Києві й Чернігові. Найменш відоме зі згаданих Бажаном імен (у сучасних енциклопедичних довідниках немає жодної згадки про нього) - ім'я Захарія Самойловича: цей талановитий український ґравер-мідеритник у 1691-1706 рр. працював у Києві й Москві, виконав низку мідеритів, зокрема велику ґравюру, присвячену Мазепі. Всі названі митці - представники українського бароко - стали "невичерпним творчим джерелом" не тільки для Г.Нарбута, а й для Бажана.

Щоправда, співрозмовники-футуристи Михайль Семенко й Гео Шкурупій без особливого ентузіазму сприйняли заяву колишнього однодумця. "Навіщо ворушити старе барахло? - обурювався М.Семенко. - Це твій занепад..." А Г.Шкурупій, кепкуючи з Бажана, іронічно радив йому примусити Мазепу служити Жовтневі". Для того, щоб трохи заспокоїти вчорашніх соратників, Бажан уточнив свої позиції у виголошеній декларації про те, що він ненавидить: "Я ненавиджу кобеняк хазяйновитого дядьки, я ненавиджу туган-баранівську кооперацію, я ненавиджу хуторянські масштаби...: вишивану сорочку, пасіку, "Просвіту" (байдуже якого кольору), письменника Грінченка, оцю українську Чарскую в матні та вишиваній сорочці" [3, с.252] і т. д. Письменнику Грінченко перепало, мабуть, за те, що в дитячі роки Бажан навчався в Уманській гімназії ім. Бориса Грінченка, де примітивно тлумачені твори письменника, "Просвіта" й хуторянство далися йому взнаки. У фіналі "Розмови" поет підтримав заклик М.Семенка висадити новий футуристичний десант" в українській літературі.

Те, що десант таки відбувся, підтвердилося незабаром у суто критичному зображенні брами Заборовського в поетичному циклі Бажана "Будівлі" (1928), у другій його частині "Брама", на що гостро відгукнувся М.Зеров у своєму сонетному диптиху "Брама Заборовського". Лідер неокласиків "відкоригував" молодого поета, зауваживши, що будівником споруди був не "бундючний, ситий гетьманат, а смиренний меценат" Рафаїл Заборовський. Втім і Зеров був надто категоричним, звинувачуючи автора "Брами" у невігластві. Немає сумніву в тому, що Бажан не гірше Зерова знав, хто був справжнім замовником споруди. Вся суть в тому, що обидва поети з різних позицій підходили до згаданої пам'ятки культури: Бажан зосередився на критичній оцінці різних мистецьких стилів (ґотики й бароко), протиставивши їм енергію сучасного будівництва, а Зерова захищав твір культури і всі пов'язані з ним історичні реалії від будь-якого переосмислення (Л.Новиченко нещодавно звернув увагу на те, що в пізнішій "Історії українського мистецтва", створеній за редакцією М.Бажана, відбуло-

ся коригування оцінок, "здійснене в певному смислі не тільки поетом, а й самим часом, історією") [4, с.14].

Винятковий інтерес становить текст самої "Брами" Бажана. Якщо відкинути деякі політичні акценти і сатиричну кінцівку твору, то на перший план висувається надзвичайно цікава художньо-естетична інтерпретація природи і властивостей українського бароко. Молодий Бажан з рідкісною точністю схоплює й виразно втілює у поетичній пластиці найяскравіші прикмети барочної архітектури - декоративну величність, пишність, дебелість, яскраву соковитість деталей, асиметрію, примхливість планів і водночас драматичну напруженість і суперечливість, різкі контрасти об'ємів тощо: "У грі нелюдській, в спразі неприродній Потрясши ланцюги прикрас, Важкою зморшкою напнувся владний м'яз, Обняв краї спокійної безодні. Підніс, як пожаданий келих, Широку браму в вишину, Широку браму, грішну і земну, Мов круглий перстень на руках дебелих..." Переконливі докази глибокого знання поетом давніх джерел зазначеного стилю в Україні знаходимо у наступних віршових рядках про "пристрасть хтивого бароко, що плинула з віків старого лабіринта, що поєднала іздаля вкраїнських брам рясне гілля з вільготними акантами Коринта". Наведені рядки варті окремого дослідження. Бажан у стислій метафоричній формі висловлює глибоку думку про найважливіші художні традиції, по-новому інтерпретовані українським барочним мистецтвом: традиції античної та візантійської культур (засвоєні через посередництво європейського Ренесансу і народних джерел, "народного бароко" ("вкраїнських брам рясне гілля..."). Щодо символічного образу "лабіринт", поширеного у мистецтві й літературі Середньовіччя і Реформації (антитеза: лабіринт-сад), то у ранній творчості Бажана, передусім наприкінці 20-х років, цей символ (загалом образ заплутаного, важкого шляху, дороги) набуває виняткового, особистісного значення.

Можливо, найбільш сповідальним у цьому відношенні є вірш "Дорога" (1927). Бажан належав до тих поетів, які рідко відхиляють завісу над драмою свого внутрішнього життя, надають перевагу умовним, а не безпосереднім формам ліричного самовияву. Але в "Дорозі" відвертіше, ніж в інших творах, без будь-якої патетики він писав про величезні труднощі, котрі доводилося долати на життєвому й творчому шляху: йдучи лабіринтом "переламаних доріг", він не міг притлумити тривоги - чи вдасться знайти вихід? "Іду, й дороги переламані, Гнучись, плазують із-під ніг. Так важко на жорстокім камені Класть лінії твердих доріг. Так важко на жорстокім камені Шляхів вирізьблювати грань. Невже і справді заважка мені Дорога зустрічей і тиха путь прощань?" І хоч вірш має життєствердну кінцівку (автор упевнений, що "знатиме, куди йти", бо "Не всі серця дадуться хроба-

ку, Не всі шляхи у круг закуто; І проросте зелена рута На жовтому піску"), фінальний мажор не в змозі заглушити елеґійні ноти.

Лабіринт - один із вузлових образів, засвоєний культурою бароко, алеґорична картина світу, з якої тяжко або неможливо знайти вихід. Російський дослідник В.Билинін називає не менше десяти західноєвропейських творів і трактатів початку XVII ст., у назвах яких повторюється поняття "лабіринт". Серед них трактат "Лабіринт світу і рай серця" великого чеського філософа і педагога Я.-А.Коменського і його ж педагогічна праця "Вихід зі схоластичного лабіринту, або Штучно вигадана машина". В останній роботі Коменський з гуманістичних позицій переосмислив мотив лабіринту, закликав "слідом за Еразмом Роттердамським покласти край безглуздим блуканням у схоластичних лабіринтах, тому що вони нічого не дають для розвитку людського розуму". Філософ запропонував "засіб навчання, при якому роль Ариадниної нитки відіграє людська Природа" [6, с.43]. Думка про рятівну роль людської природи присутня і в "Дорозі" Бажана ("Людська дорого, - просто стелься... І кожному іти тобою, людська дорого меж і мір!"): звичайно, не йдеться про якесь запозичення, однак важливо наголосити на гуманістичних акцентах поетових медитацій. Образи лабіринту "шляхів, у круг закутих", з яких поет, подібно до міфолоґічного Тезея, вириватиметься, шукаючи "вірних маршрутів", з'являтимуться і в пізніших творах поета ("Елеґія атракціонів", "Нічний рейс", "Слово о полку", "Число", "Сліпці" та ін.).

Запропоновані літературною дискусією 1925-1928 рр. маршрути "Європа чи Просвіта" в атмосфері ідеолоґічної нетерпимості для багатьох учасників дискусії перетворилися у лабіринт без виходу. Невипадково у вірші "Нічний рейс", присвяченому Ю.Яновському, Бажан закликав друга "рубати ланцюги": "Рубай же ланцюги, Зривайся із причалу, Бо не в чорнильницях фрегат шукає шквалу, Бо ти, як муж і войовник, В часи смертельного авралу І компасу, і серцю Метнутись не даси убік". З юнацьких років заглиблений у духовні скарби європейської культури, Бажан не обмежував духовне відродження народу маршрутами "Просвіти" (його прихід 1927 р. до "ВАПЛІТЕ" не був випадковим) і обирав інші шляхи - до джерел національної культури.

З моменту появи збірки "Будівлі" (1929) можна говорити про явище художнього стилю Бажана як певну цілісність, систему, елементами якої є складна барочна метафоричність, синтаксис гранично заповненого художнього простору, в якому реалізується процес все глибшого, все активнішого занурення у речі та їхнє пізнання. Головним принципом цього стилю стає поліфонія, поліморфність, як випливає з особливостей художнього сприйняття світу як матеріально насиченого і драматично напруженого багатоаспектного цілого. Поліфонія і поліморфність, мабуть, найбільше характерні для епічного вірша поета, з надзвичайно гострою динамікою, переходом одних метрів і

розмірів в інші, що створює неповторний ефект Бажанової "масивної музики". За спостереженнями Г.Вельфліна, уявлення про граничну предметну насиченість художнього світу, застосування методу створення цілісної картини з множинних частин, фактів, деталей знаходимо вперше саме у мистецтві бароко [1].

Згадані О.Пріцаком історичні теми, тлумачені "в дусі й традиціях українського бароко з його багатством ґротескних символічних деталей, широких метафор, еніґматичних метонімів" на межі 20-30-х років найяскравіше втілились у поемах "Гетто в Умані" (1929) і "Сліпці" (1929-1930).

Обидва твори, які одразу ж після опублікування стали об'єктом погромної критики, з 30-х років дотепер так і не були реабілітовані (пощастило їм лише в зарубіжній україністиці). Навіть редколегія такого колись зразкового видання , як "Библиотека поэта. Большая серия" (Ленінградське відділення "Советского писателя"), категорично відмовилася включити обидві поеми до впорядкованого нами тому російських перекладів Бажана (побачив світ у 1988 р.), мабуть, з тієї причини, що це значною мірою зашифровані символіко-алеґоричні твори.

У короткій безсюжетній поемі "Гетто в Умані", побудованій на кількох ключових образних мотивах, можна побачити два основних аспекти зображення: верхній - культурологічний, біблійний і нижчий - реальний, історичний. Втім, реальність останнього відносна: читач не знайде навіть натяку на зображення конкретного реального міста Умань, єдина реалія - руда синагога, - як і всі інші деталі, подається у ґротескно-символічному плані. Оповідь переносить читача не в Умань, а в Єрусалим, звичайно, алеґоричний (алеґорія така широка, що допускає можливість тлумачення двох зазначених площин як земного і небесного Єрусалима, де небесний, або новий Єрусалим, за Біблією, - Царство Боже, а земний - грішний світ людей; аналогічна за смислом антитеза: сад-лабіринт). Водночас "Гетто в Умані" - історична поема, в ній осмислюються значні історичні події і явища.

Домінуючу роль у композиції твору відіграє наскрізний багатозначний символ - "охолонений полум'ям Сіон". Цей образ асоціативно виводить читача до фактів траґічної історії єврейського народу, епізодів неодноразового знищення Єрусалима протягом віків. Страшна навала руйнації втілена в метафорах несамовитого вогню і розлюченого сонця (так біблійний міф поєднується з міфом природним, космічним). Можливо, йдеться про лють і несамовитість Яхве, розгніваного нерозумністю Свого народу (у Біблії: "гнів Його /Яхве. - Н.К./ запалав, як вогонь").

Історичні деталі вибудовують паралельний асоціативний ряд: Ханаан (вихід з Єгипту, вторгнення до Ханаану), далі - Торквемада, Залізняк... І як завершення ряду - вражаюча метафора - "Голгота нації з

огнем замість хреста", в якій, здається, сконцентрована вся історія багатостраждального єврейського народу. Нашарування семи "вогню" на сему "сонця" зростає - від зловісного прихованого жару до гігантського космічного вибуху:

...І звився над землею,
Як вихор, ореол палаючих корон,
Що коронують ветху Іудею,
Цей одногорбий, цей старий Сіон.

Сіон у полум'ї, - і так стоїть віки
Над ним огонь без трепету й пощади,
Чи то вогонь кривого Торквемади,
Чи райських огнищ гострі язики,

Чи віхола пожеж, розхристана й крута,
Залізнякової порвистої ватаги...
О пагорбе жалю і розпачу і згаги,
Голгота нації з огнем замість хреста...

У фінальній частині поеми з'являється ще один виразний образ, еніґматичний метонім "обличчя-рот" - ґротескне зображення сліпої юрби, розпаленої національною і релігійною істерією ("Кричить юрба, сторота і стоока, немов один епілептичний рот ..."). Починаючи з "Гетто в Умані", цей образ використовується поетом ще у кількох творах (і щоразу зі стійким неґативним значенням бездуховності і сліпого фанатизму). Фанатик не знає милосердя. Можливо, тому побіжна згадка в поемі про "молитву-плач" сліпого Єремії відразу ж витісняється парадоксальним образом скаженого гробокопа, який збирає з Талмудових рядків чорні зерна-слова і засіває ними землю. Але цим епізодом твір не завершується. В останніх рядках поет вводить, мабуть, найбільш узагальнюючий символічний образ, завдяки якому прояснюється духовний смисл поеми - образ "уважного женця" (протиставлення старому гробокопові), котрий шукає "іншої ниви" й "іншого врожаю".

Двічі в поемі Бажан торкається болючого питання про історичну долю, перспективи подальшого поступу єврейського народу. Його майбутнє він бачить не на старих нивах ворожнечі, а на мирних, родючих ланах: "Та жнець уважний нивами не ходе - проклятий урожай на корені гниє. На інших нивах родиться твоє Прийдешнє, змучений, знеславлений народе!" Поет вірить, що народ Ізраїлю вийде на шлях гуманістичного відродження, закликає наблизити цей час:

Твої, Ізраїлю, не всі ведуть дороги
На зганьблений Сіон, на страту і одчай!
Не спи, Ізраїлю! Не спи і проклени,
Як чорну неміч, молитов судому,

Тих молитов хасидського Содому,
Що спалюють роти, що рвуть серця і сни!

Ідея національного самовизначення єврейського народу на початку століття вважалася неприйнятною, оскільки панувала нігілістична теорія: євреї повинні асимілюватися, розчинитися серед інших народів і націй; ізраїльської держави у 20-х роках не існувало. Тим більше викликає повагу політична далекоглядність молодого поета. Вульґарна, одіозна критика 30-х років однозначно засудила Бажана за цей твір. Чому? Тому що весь його гуманістичний пафос суперечив так званій сталінській національній політиці. Національні проблеми іґнорувалися, вважалися вичерпаними, "закритими" раз і назавжди. Можна навіть зробити припущення, що складна концентрована необарочна символіка і метафорика використовувалися молодим Бажаном спеціально для того, щоб приховати, завуалювати істинний смисл твору. Те, чого не можна було сказати прямо і відверто, могло прозвучати в зашифрованих тропах необарока.

"Гетто в Умані" можна розглядати як своєрідну приступку до головного Бажанового епічного твору кінця 20-х років - поеми "Сліпці". У ній проблеми відродження національної культури, національної самосвідомості висвітлюються на матеріалі історії українського народу. Не розгортаючи весь текстовий сувій цієї великої історичної (за власним визначенням автора) поеми, яку вважають однією з художніх вершин Бажана, поглянемо хоча б на деякі її сюжетні ходи, підказані, на наш погляд, традиціями барокового мистецтва.

"Сліпці" - у багатьох відношеннях твір унікальний. Задовго до теперішньої "переоцінки цінностей" молодий Бажан спробував критично проаналізувати концепції українського козацтва. В поле його зору потрапило те, що вважалося недоторканою національною святинею - ідеал народного речника - Кобзаря, рапсода, що неминуче призводило до полеміки і з романтичним тлумаченням цього образу у Шевченка, і з футуристичним його "перевертанням" у Семенка. Сприймаючи жорстокий аскетизм революційних часів як належне, Бажан рішуче відкинув думку про "останнє майбутнє" козацтва. Рішучість поета ґрунтувалася на певній історіософській та філософській концепції, на ідеї безперервності діалектичного розвитку духовної культури народу, його історичного шляху і художніх традицій.

Можна було б окремо дослідити необарочні елементи в етноґрафічній "площині" поеми (Бажан використав багатющий матеріал народної мови, створив лексикон, насичений мовними раритетами - архаїзмами, історизмами, просторіччями і навіть елементами арґо - таємним кобзарським "лебійським" письмом); однак найбільше з естетикою і поетикою бароко, його узагальнюючими алеґоріями і символами пов'язаний філософський аспект твору.

У "Сліпцях" ми знову зустрічаємося з алеґорією лабіринту, яка в даному разі виникає із самої сюжетної ситуації, що двічі повторюється, ніби проходить замкненим колом. З нього герой шукає виходу. Сліпий юнак - головний герой твору - після завершення строку навчання кобзарському ремеслу приходить до старців братчиків для того, щоб взяти визвілок і самому кобзарювати. Починається посвячення в панмайстри: однак у ритуальному диспуті між юнаком і головою громади сліпців - Перебендею (переосмислений образ Шевченкового "Кобзаря") виявилась повна протилежність їхніх поглядів. Юнак мимоволі став свідком огидного п'яного бенкету ("бенкет" - один із важливих образних мотивів барочної поетики); цинічне глумління старців над кобзарською романтикою пригопомшує неофіта і змушує його в гніві і розпачі покинути братство. Мандруючи, юнак потрапляє на ярмарок і знову розпочинає ідеологічну суперечку з якимось старим місцевим Перебендею: як і раніше, його запитання залишаються без відповіді, і знову юнак рушає у путь на пошуки істини. Куди врешті-решт привів свого героя Бажан у неопублікованій і загубленій (але написаній тоді ж, 1930 р.) частині і чи вдалося йому вийти з лабіринту, невідомо. Зрозуміло, художній простір у поемі являє собою не стільки ґеоґрафічну, скільки духовну субстанцію: дорога, яка веде юнака-правдошукача у світ, - узагальнений образ духовних мандрів людини й, звичайно, самого поета (до подібної алеґорії поет повернеться ще раз у філософському ліро-епічному творі 60-х років "Чотири оповідання про надію. Варіації на тему Р.-М.Рільке"). Образ лабіринту є лише часткою величезного і надзвичайно суперечливого художнього світу "Сліпців", у якому необарочна символіка і метафорика відіграють конструктуючу роль.

Характерно, що протилежний лабіринту образ саду (антитеза "сад-лабіринт") відсутній у ранній поезії Бажана, що можна пояснити критичною спрямованістю багатьох його творів 20-х років. Однак у 1934 р. з'являється програмний вірш "І сонце таке прозоре" (варіантна назва, збережена в російському перекладі Б.Турґанова, - "Садівник"), у якому найбільше, порівняно з іншими творами початку 30-х років ("Число", "Смерть Гамлета", "Трилоґія пристрасті"), помітна переорієнтація поета з барочних на класицистичні засади. Образ земного раю, саду, створеного руками людей, накреслено з раціоналістичною чіткістю і майже математичною правильністю, що зовсім не є недоліком, а тільки специфікою твору (знаменитий аналіз рослинного світу: "Твердіють гранчасті тростини, покриті каналами жили,- вологі хрящі і судини,рослин змогутніле стебло. Клітчатки розламують стіни родовища хлорофілу, де сонце зеленим кристалом, ядром життєдайним лягло" і т.д.).

Можна скільки завгодно говорити про утопізм поета, невідповідність зображених картин конкретно-історичним реаліям, однак ми

нічого не зрозуміємо в поезії Бажана, якщо не врахуємо її історіософський і філософський підтексти, її культурно-історичні традиції.

Щодо утопізму, то варто зважити на те, що принципова різниця між утопістами і гуманістами, зокрема, між Т.Мором і вже згадуваним Я.-А.Коменським, полягає у їхньому тлумаченні шляхів досягнення "світлого майбутнього". Мор переповідає історію про кращий державний устрій на острові утопійців, який відвідав його вигаданий приятель Рафаїл Гітлодей, тобто описує пошуки землі обіцяної, готового, впорядкованого суспільства. Коменський, на відміну від утопістів, бачив сенс свого життя у тому, щоб претворити людський лабіринт у рай (не в уяві, а на грішній землі), і закликав до активної просвітницької діяльності, перебудови світу на засадах гуманізму. Безперечно, Бажан стояв ближче до Я.-А.Коменського, аніж до Т.Мора.

Зрештою мають рацію теоретики, які бачать періодичність еволюції ідей і форм в історії мистецтва і вважають, що будь-який стиль великого майстра має свій класицизм і своє бароко (за умови, звичайно, що йому надана можливість повністю виразити себе).

1. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств: Проблема зволюции стиля в новом искусстве. М.-Л., 1930.
2. *Зеров М.* Твори: У 2 т. К., 1990. Т.2.
3. *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917-1927). К., 1928. Т.2.
4. *Новиченко Л.* "Жестокой мысли жажда..." (Поэзия Миколы Бажана) // Бажан Микола. Стихотворения и поэмы. Б-ка поэта: Большая серия. 3 изд. Л., 1988.
5. Премія, від якої відмовився поет: Публікація Наталі Костенко // Рад. Україна 1989, 10 жовт.
6. Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-начале XVIII в. М., 1989.

Стаття надійшла до редколегії 10.05.92

Summary

The cultural and historical traditions of the Ukrainian baroque are observed on the material of the literary and critical essays as well as poetry of the outstanding Ukrainian poet M.P.Bazhan (1904-1983). Special emphasis is put on his least studied poems of the 20s - "Ghetto in Uman'" and "The blind man".

© *Н.В. Костенко, 1996*

В.Г.Лесин
Київський університет

ПАВЛО ТИЧИНА - ПОЕТ І БЛАЗЕНЬ

Тичина був письменником, що ґеніально народився в українській літературі і так само ґеніально вмер для неї, прийнявши ролю державного блазня. Ми можемо це зрозуміти, але не виправдати. Кому багато дається, з того багато питається. Були інші варіанти. Євген Маланюк, Олег Ольжич, Олена Теліга - по один бік барикад - непримиренні у своїх поглядах до кінця життя. Микола Хвильовий - по другий бік політичних барикад - не зрадив своєї музи, вибравши самогубство. Розстріляне Відродження, що дало цілу плеяду митців, здатних не зламатися і піти на самопожертву. Володимир Свідзінський - замкнувся у собі, "не беручи участі в ділах тьми" і даючи високо поетичні зразки філософського осмислення світу. Він не помер своєю смертю: спалений енкаведистами під час їхнього панічного відступу в сільській клуні поблизу Старого Салтова. Перед Тичиною були різні шляхи. Він вибрав стезю "академічного радянського письменника". Розглянемо детальніше етапи його творчої біоґрафії, зупинившись, зокрема, на аспектах психолоґічної "еволюції".

Блакить мою душу обвіяла,
Душа моя сонця намріяла,
Душа причастилася кротості трав -
Добридень я світу сказав! [5, т.1, с.267]

Так увійшов до літератури Павло Тичина - по-дитинному щиро відкриваючи для себе природний світ і людей у ньому. Дивовижним захватом дихає його поезія і - свіжістю музичної розв'язки ритму. Рідний край (пригадаємо хронолоґічно пізніший образ "Степової Еллади" у Маланюка) - це місце, де живуть люди -

Що не люблять, не вміють ридати,
Що не можуть без пісні і нивки зорати!
[5, т.1, с.282].

Поет готовий по-молодечому завзято і романтично викликати життя на герць:

Молодий я, молодий,
Повний сили та одваги.
Гей, життя, виходь на бій, -
Пожартуєм для розваги! [5, т.1, с.280].

Є і мотиви траґічного, але вони аж ніяк не визначальні. Є і національна тематика:

Ах, не смійтеся ви наді мною,
-Не для вас я Вкраїну люблю! - [5, т.1, с.287]

кидає Тичина тим, що кепкують з його українства. одночасно поюнацькому питає в них же:

Чи ви любите матір свою? [5, т.1, с.287].

Але ці мотиви не визначальні. Тичина виступає на трибуном, а ліриком, у якого "лебедіють хором зорі: Господи помилуй", "закучерявилися хмари", "у тузі криється природа". Особливо яскраво виявився живий ліричний талант поета у збірці "Соняшні кларнети" (1918). На тлі стандартизованих образів тодішньої українофільської поезії молодий Тичина відразу заявився новатором форми і змісту. Це музичні мелодії і барви кольорів, що є відображенням гармонії світопорядку, це і символи, що покликані схарактеризувати всі процеси і явища живої та неживої природи. Микола Зеров слушно зазначав, що в "Соняшних кларнетах" стикаємося з явищем "асоціативного символізму" у всій красі цього методу "імпресіоністичного навіювання" [2, с.497-498]. Це можна проілюструвати вже першовіршем збірки, якому вона завдячує своєю назвою:

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух,
Лиш Соняшні кларнети. [5, т.1, с.37]

Несподівані нотки, як на недавнього семинариста, але й цілком закономірні з огляду на особистість поета. Тичина мав досить часу й снаги, аби упитися повнотою життя, ще неурізаного майбутніми негараздами. У релігійному екстазі звертається поет до Творця світу і всього сущого. У "мрії", у "сні", у своїй засліпленій недосконалості поет уявляв життя як таке, що твориться поза самими людьми:

Я був - не Я. Лиш мрія, сон.
Навколо - дзвонні згуки,

І пітьми творчої хітон,
І благовісні руки. [5, т.1, с.37]

Це було раніше. А тепер прозріння:

Прокинувсь я - і я вже Ти:
Над мною, підо мною
Горять світи, біжать світи
Музичною рікою. [5, т.1, с.37]

Поет осягає велику радість злиття зі своїм Сотворителем і усвідомлює можливість стати співтворцем світу і нового порядку в ньому. Митець декларує Богові свій символ віри:

Навік я взнав, що Ти не Гнів, -
Лиш Сонашні Кларнети. [5, т.1, с.37].

Розшифруємо. "Не Зевс" - бо ж святе Першоначало у поетовому розумінні не є Олімпійцем з його холодно-байдужим ставленням до людей і неґайною покарою за будь-які їхні провини (тому - "не Гнів"). Це також і не сила, що постає у самому світі та розвивається разом із ним, не маючи змоги впливати на світ ззовні силою вищого бажання творити (тому "не Пан", не Бог як природа, а природа як творіння Вищої Сили). Але це і не абстракція у вигляді "Голуба-Духа" на церковних розписах, що може лише в певний час сходити на людей, "Його же імені не знає ніхто". Бог у Тичини - це реальний Сотворитель та Іскупитель, що "дає життя всьому світу, ради чого весь світ славить Його", що "чинить потрібне простим, а складне - непотрібним", що дає землі мир і гармонію у боротьбі за досконалість та місце під сонцем, а людині - своє благовоління та рацію існування. "Соняшні кларнети" Тичини є системою образів формально пантеїстичних, однак покликаних висловити глибокі філософсько-християнські підвалини світосприйняття поета. "Чудні діла Твої, Господи, все в премудрості сотворив Ти" - цей домінуючий аспект збірки Тичини необхідно враховувати, як і при аналізі пізніших циклів "Скорбна мати" та "Мадонно моя", а також ліричної поезії "Хтось гладив ниви".

Друга сторона поетософії Тичини - постійна здатність до саморозвитку. Блискучий аналіз цього внутрішнього процесу душі митця дав Василь Стус у праці "Феномен доби"". Заглиблюючись до образного світу збірки "Соняшні кларнети", цей автор виділяє "три сфери космоґонії" у творчості Тичини. Праця Стуса досі маловідома, тому дозволимо собі процитувати: "Перша сфера - прочування або й чекання самого себе і світу. Вона існує на нульовому рівні самоусвідомлення, так що важко й добрати, якою мірою вона протистоїть (та й чи протистоїть узагалі) зовнішній, об'єктивній сфері. Часом ця перша

сфера зливається із зовнішньою цілком, ототожнює себе з нею" [4, с.118]. До неї належать ті твори поета, які виявляють романтичний захват від побаченого, почутого. У другій сфері "схрещено золоті мечі двох поетових прагнень - неба і землі. Ця сфера постійно затінюється вищою сферою (так виникають підстави для журби) і проектується на землю (звідси нарікання на свою незавершеність, двоїстість туги - туга втрати і туга напівдороги)" [4, с.119]. Дуже характерною для цієї сфери є поезія "Одчиняйте двері". Починається блаженне очікування:

Одчиняйте двері -
Наречена йде!
Одчиняйте двері -
Голуба блакить!

І наречена приходить - у полум'ї революції, війни:

Одчинились двері -
Всі шляхи в крові! [5, т.1, с.69].

Рік написання поезії 1918-ий. Отже, маємо кризу романтично-кларнетичного світогляду на тлі суворо-жорстокої дійсності, що не терпіла сентименталізму. Тепер порівняємо тичининську символіку із співзвучною в поезії російської поетеси Зінаїди Ґіппіус (написано 14 грудня 1917 року):

Пришла невеста, и Невесте
Солдатский штык проткнул глаза.
[1, с.151].

Подібність невипадкова. Віра покоління інтеліґенції, що розквітла у 10-их роках і свято очікувала визвольно-демократичних змін. Напруга суворої реальності над рожевими мріями. Тому траґічний пафос і пошуки виходу.

Як наслідок поетового самоусвідомлення і переосмислення ролі власної творчості постають твори "третьої сфери - на рівні землі або ж над самою землею. Це сфера виключного драматизму" [4, с.120]. Тичина шукає місця в революційних подіях. Валер'ян Поліщук уважав поета бардом Центральної Ради. Висновок завузький, скоріше Тичина намагався бути співцем національного відродження у більш універсальному розумінні. Найхарактерніша поема "Золотий гомін" [5, т.1, с.82-86] є одночасно проповіддю особливої месіаністичної ролі України (образ Андрія Первозванного) і передчуття величезної майбутньої боротьби банатьох ворожих сил за володіння цією землею (поява "чорного птаха" та "калік "в години радості і сміху"). З ґеніальною силою поет вказує на причини поразки (для 1918-го року це було пророцтво) українських визвольних змагань того часу. Перша

- мітинґово-парадна політика вождів держави, що нехтувала "мілітаристськими" питаннями. Вслухаємось:

:Здравствуй! здравствуй! - сиплеться з очей.
Тисячі очей...
Раптом тиша: хтось говорить.
:слава! - з тисячі грудей [5, т.1, с.83].

Друга причина загибелі української державності, за Тичиною, була в принципі "де два українці, там три партії", що поґічно призводив до взаємонищівної громадянської війни:

- Любий мій, чом ти не смієшся, не радієш?
Це ж я, твій рідний брат, до тебе по-рідному промовляю,-
Невже ж ти не впізнав?
- Відступись! Уб'ю! [5, т.1, с.84-85].

Вже в циклі "Скорбна мати" тієї ж збірки "Соняшні кларнети" бачимо реальні картини війни. Матір Божа йде революційною Україною, що палає вогнем Визвольних Змагань. Христос, Її Син, розіп'ятий людьми у своїй ворожнечі удруге, тож зовсім не риторичним постає запитання Марії:

- І цій країні вмерти? -
Де Він родився вдруге, -
Яку любив до смерті? [5, т.1, с.73].

Тут маємо порівняння України з біблійним Ізраїлем, державою, сини якої, не прийнявши Божественного Спасителя, були розсіяні поміж народами. Чи така доля чекає і нашу Батьківщину? - ставить питання поет. І він, на жаль, не дуже помилявся.

Марія проходить полем бою, усіяним трупами, жахаючись, наскільки забули люди у боротьбі за примарний "рай на землі" основні заповіді любові, що дав їм Її Син. Учням-"послідовникам" Христа Марія радить шукати не в "далекій Ґалилеї" (тобто не у здійсненні відірваних від життя ідеалів), а в "рідній Україні" "хоч тінь Його розп'яту", тобто схаменутися і піднятися до розуміння справжньої ієрархії вартостей. І це писалося в той час, коли українські "ліві" розпочинали боротьбу проти українського гетьмана Павла Скоропадського... Непомічена, незрозуміла людям, Марія падає посеред українського поля, "хрестом розп'явши руки". Тут справа не лише у траґізмі тичининського сприйняття подій буремного 1918-го, маємо ще й ідею месіянізму як віри у велике покликання України, яке ще не здатні усвідомити її засліплені, невірні сини.

На Аскольдовій могилі
Проховали їх -
Тридцять мучнів-українців,
Славних, молодих... [5, т.12, с.110].

Поезія "Пам'яті тридцяти" (1918), присвячена героїчному бою під Крутами, як і однотемна "Хто ж це так із тебе насміяться смів" - це не лише пристрасне звинувачення ворожій силі російського більшовизму, але й часто тичининське неприйняття подій як закономірних з огляду на ситуацію. Це небажання поета належно оцінити (без сентименталізму) жертви великої війни, що точилася в Україні. Коріння "духовної опозиції" світові - давні й міцно закорінені у світогляді Тичини. Проілюструємо:

І являвсь мені Господь
В громі, бурі і росі,
У веселках, зореницях
І в симфонії комах.
Говорив я: знаю я,
Що ти тихий, як роса,
Многодумний, як веселка,
І, як буря, молодий.

І являвсь мені Господь
В танці, сміху і сльозах,
У душевних змінах-ранах
І в безумстві наших дум.
Говорив я: знаю я,
Що тебе лиш я люблю.
І ставав я на коліна
Слухать Господа велінь.
[5, т.1, с.312].

Тут ще все гаразд. але раптовим спалахом вибухає протест занадто ніжної і перечуленої, як на свій час, поетової душі. Вслухаймося у "еволюцію почуттів":

І коли явивсь Господь
У крові моїх братів, -
Заридала в серці віра
І вжахнулася душа.

- Господи, владарю сил!
Не збагну діянь твоїх.
нащо нищиш Ти скрижалі,
Що при зорях дав нам сам?
[5, т.1, с.312]

Як бачимо, поет на роздоріжжі. Зробити висновки він ще не готовий, їх за нього зроблять більшовицькі "нищителі скрижалей".

На нашу думку, "вільна" творчість Тичини пережила три періоди:

1) часи романтико-символічної "соняшно-кларнетної" музи з її закоханням у житті, його гармонії, доцільному устрої;

2) криза попередніх уявлень про світ на тлі доби, подібної до апокаліптичної, коли важають лише великі почуття, без уваги до особистих жалів, сліз та зітхань. Реакція Тичини, як і багатьох тодішніх поетів-"українофілів", - заперечення реального траґізму та жорстокості подій з позицій абсолютного гуманізму самозаглиблених сковородинців;

3) новонароджене бажання поета "йти в ногу з часом", тобто скоритися силі, що перемогла у боротьбі своєю брутальністю та фанатиз-

мом його рідну національну стихію. Тичина був сином своєї доби, типовим представником української інтеліґенції демократичних переконань з її безкінечно наївною вірою в безвідносні з часом і простором принципи "справедливості", "гуманізму", "мирного співіснування між народами". Мужній світогляд патріотів-державників був чужий політичному проводові України - і він програв владу, так і не встигши її здобути. Якщо нашому державному проводові бракувало маккіавелізму, то культурному Олімпу (чи радше Парнасу) - "траґічного оптимізму" [2, с.279]. Саме тому наші митці мусили або загинути, або еміґрувати, або співати "осанну" новому режимові. Іншого історія їм не дозволила, давши мудрий траґіурок життя.

Для ілюстрації виществердженого варто уважно прочитати наступні після "Соняшних кларнтеїв" тичининські збірки "Плуг" та "Замість сонетів і октав" (обидві побачили світ зламного у творчості поета 1920 року). У першій - переможний "плуг революції" "переорює ціле життя". Тут повне прийняття дійсності, хоча є й намагання стати якось збоку від бігу довколишніх подій. У другій збірці - поет у формі афористичних висловів-антистроф коротко викладає все своє "контра" - заперечення більшовицькій практиці в Україні. Постає питання: чи існує реальна суперечність між цими двома збірками? На нашу думку, у парадоксі блискавичних тичининських метаморфоз нема нічого дивного. Більшовицький "плуг" дуже швидко "переорав" життя поета, зламавши його слабкий і вразливий характер, змусивши цілком свідомо підпорядкувати свою музу оспівуванню сили режиму. Яким чином? Через нещире, але до болю реальне прийняття цієї сили за свою, рідну, за джерело поетичного натхнення для власної творчості. Обидві збірки Тичини, формально контральні, фактично виступають етапами зламу колись незалежного індивіду. Адже нова влада дозволяла тимчасові сумніви, але ні в якому разі не терпіла відкритого опору, бодай і духовною зброєю. А Тичина не був і не став вояком пера... І тому витісняють колишню поетову Мадонну образи нових "мадонн", тих "жон відважних, дів гріховних", що їхні побутово-примітивні відповідники ("комсомолки", "трактористки", "колгоспниці" і т.п.) заполонять від початку 30-их рр. тичининське віршування. Щоправда, у збірці "Плуг" "мадонни" ще не позбавлені привабливої долі еротизму - заради переконливості "краси нового дня".

Не з каменю, не з мармору -
з простого заліза.
- Ніжна, відважна,
о де ж твій хітон?

Де риза злототканная,
скорбні твої очі? -
Струнка осанна,
Волошковий тон [5, т.1, с.111].

Поет явно глузує з власної Мадонни. Але це свідоме блюзнірство, що є вдалим самоопльовуванням. У чому ж бачить Тичина тепер свій ідеал досконалості? Нагадаємо:

До ночі працюватимем
в полі, як у храмі.
Спій - наливайся
житам в унісон!

З піснями, з поцілунками
стрінуть нас мадонни.
Пізній... залізний...
над персами сон [5, т.1, с.111].

Свіжа, здорова еротика? Але й віддає вона тут, з одного боку, ідеалом "ударної стахановської" праці (див. першу строфу), а з другого - більшовицькою теорією "стакану води", згідно якої статеве життя комсомольської молоді має бути простіше за процедуру пиття звичайної води (див. другу строфу). Процитований вище уривок із циклу "Мадонно моя" є зразком початкового етапу поетової "еволюції". Якщо на початку циклу йде прощання з Мадонною, що стала непотрібною в матеріалістично-атеїстичному світі, то тут ще проглядаються елементи іронії та самоіронії поета:

Схились, Мадонно, на причілок
останньої хати в селі.
Усміхнись - і піди собі геть по ріллі,
одганяючись од куль, як од пчілок ...
[5, т.1, с.108].

Тут елементи ностальгії за "втраченим раєм", але далі вже "еволюційна" констатація "нових фактів":

Вже славлять, співають
нове ім'я.
(Але, Марія,
Калино моя!)...

На бедрах, як струнах,
лежить рука.
Здрастуй, дівчино, -
чия ж ти така?
[5, т.1, с.109].

Не "Партія веде" засвідчила падіння митця, вона була лише підсумком завершеного процесу "еволюції". Початком кінця стали поезії типу "Мадонно моя". Саме деякі вірші зі збірки "Плуг" стали першозразками тичининського соцреалізму. Надалі все поетове надбання мусить відредаговуватися в потрібному дусі (або самовідредаговуватися, як поема "Плач Ярославни" (1923), де до "крамольної" першої частини Тичина додав для цензури другу, у якій антиісторично з'являється "переможний пролетарський флот" - це за часів Київської Русі! [5, т.1, с.171-174]). Тичина починає "укладати" гімни:

Так годі спать! виходьте на дорогу!
Людині гімн, Людині, а не Богу! [5, т.1, с.119].

Компроміс починається з малого: релігійний Тичина кидає атеїстичні гасла. Але від малого до великого, до україномовного "шедевру" "Партія веде" в рік антиукраїнського голодомору - один крок. Універ-

сальний принцип: хто сказав "а", той мусить закінчити "б". Ототожнення біографії поета з режимною правдою ознаменувалося виходом у світ збірки "Вітер з України" (1924):

...не ждіть, пани, добра:
даремна гра! [5, т.1, с.169].

До такого примітивізму опустився автор філософської лірики!
Навіть мова тичининських творів поступово стає неукраїнською, неприродною. Микола Зеров наводив такий приклад:

Здоров був, Пушкін мій, землі орґан могучий!
І ти, морська глибінь, і ви, одеські тучі! [3, с.504].

Підкреслено явні русизми. Цитовані рядки взято з одного з найкращих творів Тичини того часу "Перед пам'ятником Пушкіну в Одесі". А що вже говорити про звичайні агітки-штампи?
Звичайно, були у доробку поета того періоду твори типу поеми "Прометей" з її сатирою на тоталітарний "соцрай", "Загупало в двері прикладом", "Чмстила мати картоплю", нищівні у своїй голій правді про голод та "продразвьорстку". Та й "На майдані" та "Як упав же він з коня" - це змалювання стихії української революції, а не твори соцреалізму. Однак Тичина таки "підписав договір із сатаною", не лише заради можливості вижити, але й заради "слави громадського поета". Це був український варіант траґедії Фауста: Тичина-вільна людина перетворився на Тичину-раба. Поет сам чудово виклав проґрамові засади власної "еволюції" у таких рядках:

Не розпинаюся, не падаю
І шиї гордої перед тиранами не гну
[5, т.1, с.428].

Це перше зізнання, сповідь 1918 року. А тепер друга:

Орел, Тризубець, Серп і Молот...
І кожне виступає як своє...
Своє ж рушниця в нас убила.
Своє на дні душі лежить.
Хіба й собі поцілувать пантофлю Папи? (1919-20)
[5, т.12, с.110].

Здається, питання про пантофлю поет вирішив дуже швидко. Тичина не став співцем українських визвольних змагань, але й його "червоні" твори до літератури не належать. Причина загибелі таланту проста: Тичина зґвалтував свою музу принципово, бувши ґеніальним ліриком, а ставши "громадським поетом". І його цикл кримських поезій 20-их

років, де на тлі любовно-еротичних сцен лунають прокляття "англо-американському капіталізму" - яскраве свідчення занепаду еклектика, що хотів поєднати непоєднуване і примирити непримиренне. Спроба виродилася у звичайний фальш, антиреальну позу, і тільки в такого автора Григорій Сковорода може піднімати народ на більшовицьке повстання. "Поет-академік" вмер для літератури - за власним бажанням. "Трактор" в полі дир-дир-дир" стало візиткою Тичини.

Не маємо тут можливості ширше розкрити тичиниську "еволюція" у всій повноті та суперечливості. Ми ставили за мету лише унаочнити, що головним завданням сучасних дослідників спадщини Павла Тичини ї відділити зерно від полови у його творчому доробку. Заради виховання нащадків.

1. *Гиппиус З.* Избранные сочинения в двух томах. Том 1. Поэзия. - Тбилиси, 1991.
2. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. Львів, 1991.
3. *Зеров М.* Твори в двох томах. Том 2. Літературно-критичні статті. - К., 1990.
4. *Стус В.* Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). - К., 1993.
5. *Тичина П.* Повне зібр. тв.: У 12 т. Київ, 1983-90. тт. І, XII.

Стаття надійшла до редколеґії 7.02.94

Summary

Psychological and poetic way of P.Tychyna comprised three stages: 1) the times of romantic and symbolic "sunny clarenet" muse with its love for life, its harmony; 2) the crisis of the former impressions about the world of those times, similar to apocaliptic era. P.Tychyna's and many of the then poets-ukrainophils' reaction was the negation of real tragicalness and cruelty of the events from the point of view of absolutic humanism and self-indulgence of scovorodites; 3) the newly-born wish of the poet to "tune in" to his time, i.e. to yield to the overwhelming brutal force which supressed his native national trend.The poem "The party is leading" showed the poet's finale; it was a culmination point of the process of "evolution". The beginning of the end were the poems of "My madonna" type. Some poems from "The Plough" series became pilot samples of tychynian socialist realism.

© *В.Г.Лесин, 1996*

В.К.Житник
Києво-Могилянська академія

ЗОРЯНИЙ СВІТ Ф.ГРУБІНА (ДО ПИТАННЯ ПРО ТРАДИЦІЇ К.Г.МАХИ В НОВІТНІЙ ЧЕСЬКІЙ ПОЕЗІЇ)

"Темна ноче! Світла ноче!"- цим віршем Карла Гінека Махи відкриває Франтішек Грубін свою поетичну сповідь, книгу спогадів, роздумів, зізнань у любові, щирій вдячності людям, які доторкнулися його життя, чиї пісні знайшли відгомін у його душі. З цього вірша починається біографія Грубіна як поета. "Чому я в п'ятому класі переписав вірш Махи про темну і світлу ніч, хоча до цього я байдуже читав і з нехіттю переписував лише вірші, обов'язкові для вивчення? - дивується сам поет. - Ніхто від мене цього не вимагав, і все ж таки я цей вірш переписав. Уперше враження від віршів пережило години, відведені шкільним розкладом. Уперше... мене схвилювали і розчулили вірші" [3, с.12].

Проте поезії Махи судилося прожити в душі Франтішка Грубіна незрівнянно довше - вона стала частиною його творчого "я", вона супроводжувала його все життя, і навіть коли він писав свою поетичну лебедину пісню, коли вважав, що йому як поетові вже нічого буде сказати, вона незримо стояла в нього за спиною. І все-таки повинні були минути роки, перш ніж для нього стало явним, наповнилося відчутним змістом значення простих слів його юного співвітчизника.

Остання, темна ніч Франтішка Грубіна настала 1 березня 1971 р. Він прожив шістдесят літ. Було багато ночей, позначених і творчою радістю, і пекучими роздумами, але майже всі вони так чи інакше повертали поета до вихідної точки, до "ночі всіх ночей" [4, с.158] з 27 на 28 серпня 1930 р. до ночі, коли він уперше відчув на собі тягар людських почуттів, таких протилежних, навіть, здавалося б, несумісних: біль втрати, смерть дідуся і радість першого кохання. Ця дисгармонія переживань, це відчуття, коли відмирає коріння твого роду і набрякають брості нових, невідомих ще пагонів, ця гранична нервова напруга перевернула емоційну натуру юнака: він уперше відчув себе новою людиною - чоловіком, що свідомо приймає на свої плечі життя таким, яким воно є, з усією його складністю. Згодом смерть коханої дівчини

явить йому в новому світлі ще одну ґрань життя: моральну відповідальність людини за інших. Минуть роки, і він, дивлячись на дорослих дітей, перевтілиться в свого померлого батька і зрозуміє те, чого не здатний був збагнути раніше. Це постійне осмислення себе як наповненої глибоким значенням часової пов'язуючої ланки, часточки безмірного довколишнього світу з роками все більше і більше проявлятиметься в Грубіні як у людині й поеті.

Настане ще одна ніч - в Італії, в одному з флорентійських готелів, коли небо здригатиметься від червневої грози, Грубін - чи не вперше в житті? - зважиться повідати двом своїм друзям про події тієї пам'ятної далекої ночі. І тільки згодом серпень 1961 р. настільки чітко воскресить серпневу ніч понад тридцятилітньої давності, що Грубін напише про неї поему, якою підведе риску під своєю поетичною творчістю.

Так з'явилася широко відома книга "Романс для корнета", що встановила своєрідний рекорд - сім видань за десять років.

Ретроспективний погляд на поезію Грубіна в світлі цієї книги дає підстави стверджувати, наскільки глибокий слід залишили в його віршах події, описані в поемі. Вона ніби прояснює окремі сюжети, образи, поетичні деталі з попередньої творчості Грубіна.

Стануть зрозумілими часті згадки поета про цвіркунів і корнети, про річки Бесна і Сазава, про село Лешани (поема "Лешанське різдво"), набуває нового значення "Серпневий полудень" з епіґрафом із вірша "Строфа, написана в серпні 1933 року" (так само, як і назва п'єси - "Серпнева неділя"). Знаємо, про яку "небіжчицю кохану" йде мова у вірші "Повернення до рідного краю: "І так щоразу я втрачав когось навік" [4, с.73]. Новий відтінок ми відчуваємо й в його другій частині про батька і сина, про наступність поколінь. Ця частина близька до "Романсу..." і загальною ідейною спрямованістю, і окремими образами. Те саме й у вірші "Щосекунди": "Тінь від голови упала мені на груди над давньою рікою, коли дівчина встала й відходила навіки, і досі мені цієї тіні з грудей не можуть зняти.. тридцять літ" [4, с.133]. "Спів любові до життя" (VI частина циклу "З південної Чехії") сприймається як підступ до теми "Романсу для корнета" (звернемо увагу на рядки "ночі серпневі, що кличуть до давніх коханих", "корнети і далі черпатимуть молодий подих з грудей", "закохані й далі будуть одне одному знімати з очей ніжний блиск зірок" [4, с.90-91] і т.д.). Окремі образи "Романсу..." знаходимо і в "Несонетах". Напр., "раптом прорвуться з молодих плечей сина чи доньки мої крила" [2, с.47].

Із запізненням просимо вибачити за дослівний, підрядковий переклад, але навіть він часом безсилий передати всі смислові нюанси оригіналу: "Романс для корнета" - це зовсім не те, що "Romance pro křídlovku", яка асоціюється з часто згадуваними в поемі крилами, а це не випад-

ково, як не випадковий і епіґраф до поеми - про Фаетона, що лине вгору, в небо ("Метаморфози" Овідія),- про того, до речі кажучи, Фаетона, уривок про якого з "Фауста" Ґьоте Маха переписав до свого літературного щоденника, - як не випадковий і образ крил у вірші Грубіна, написаному на смерть Константина Бібла з заголовком, що проходить як рефрен, - "Яка це ніч!"

Знаменно, що в багатьох віршах Грубіна, в тому числі й у вище названих, згадується Маха - або ж на ймення ("Nerudouv Mesic a Machova Luna" [4, с.41], "zoufalé přesný náraz Machová rumu" [4,с.135] або ж ідуть ремінісценції поеми "Май" (скажімо, "Snem z dětství provanout borový haj" [4, с.74], "Ouplné luny krasná tvář měla a má své básniky" [4, с.120]. Не завадить також згадати, що до такого ж засобу звернувся й найближчий Грубінів друг Франтішек Галас. 1936 року він пише вірш "К.Г.М.", починаючи його перифразом рядка із "Маю" - "Світло померлої зірки я пив" [5, с.88], 1949 р. Грубін присвячує пам'яті Галаса великий цикл віршів, назвавши його "Світло померлої зірки". В ньому, до речі, є слова: "Скільки ж будуть іти дощі на нашу могилу, поки зволожить нам ковток загробного зітлілий рот?" [4, с.27], що перегукується з рядками іншого Грубінового вірша, повністю перенесеними в "Романс для корнета" (пор.: "Іде дощ на твої кохані груди крізь глину і крізь корінці в землі" [2, с.48] і "Крізь глину і крізь корінці в землі ітиме дощ на ї кохані груди" [4, с.179].

Перше із щойно цитованих видань цікаве ще й тим, що це - мініатюрна книга-рукопис чеських студентів, які 1939 р. в траґічний день 17 листопада, що став пізніше Міжнародним днем студентів, були відправлені в Оранієнбурзький концтабір і, потребуючи духовної поживи - "хліба поезії", за їх образним висловом, - переписували з пам'яті улюблені вірші. Двадцятидев'ятилітній Грубін був представлений у цій збірці трьома творами, Маха - чотирма, відкриває цю книгу відомий уже нам вірш "Ніч" ("Темна ноче! Світла ноче!").

Ми вважаємо, що, як "Романс для корнета" допомагає глибше проникнути до багатьох віршів Грубіна, так ключем для повнішого розуміння "Романсу..." править поезія Карла Гінека Махи, і особливо вірш "Темна ноче! Світла ноче!"

Як відомо, ґрадація етапів людського життя у Махи відрізняється од загальноприйнятої: ранок - юність, вечір - старість. Якраз пізній вечір і ніч уособлювали в нього найкращу пору життя (згадаймо знамените "Byl pozdní večer první maj". Людина тягнеться до загадкових зір, мріє про інші світи, а висхідне сонце, новий день гасять його високі пориви. Світла ніч у Махи - це синонім зоряної ночі, зоряного неба, мрій, молодості, життя зрештою. І от контрастом - темна ніч - сила, що притискає людей, вдавлює їх у землю - це смерть. Обидві ночі викликають у поета однакову скорботу, оскільки перша - символ здійсненої мрії - недосяжна, а друга - неминуча.

Що ми бачимо в "Романсі для корнета"? Два суперечливі, але одночасні почуття втілені в образі, який містить два контрастних компоненти: "Любов і смерть схрестилися в мені" [4, с.163], "Ніч любові і смерті обпікає і світло, й темно" [4, с.158,163]. Як бачимо, епітети повністю збігаються з епітетами Махи. Відповідно: світла ніч - любов, темна ніч - смерть. Якщо врахувати, що Грубін видав збірку "Аж до кінця любові", а в "Романсі для корнета" писав: "Любов і життя завжди для мене будуть тим самим" [4, с.185], то одержимо абсолютно адекватне тому, що у Махи.

Цьому двоєдиному образові підпорядковані й інші, побудовані на зіставленні контрастів: люди смертні бажають безсмертного, миттєвий дотик уст - вічна обіцянка, у героя поеми, що сидить на підвіконні, одне плече в теплі, надворі, де вирує життя, друге - мерзне в кімнаті, де лежить небіжчик.

Обидві ночі - життя і смерть - у Грубіна, як і в Махи, виступають в діалектичній єдності, але, на відміну від поета минулого століття, Грубін сприймає їх не як самодостатні, постійні, а як величини відносні, що можуть набувати різних вартостей і навіть переходити одна в одну: кріп, проектуючи в небо свої золотаві суцвіття, обертається в сузір'я, а зорі, падаючи з неба, січуть кропиву.

Подібна ж відносність спостерігається в усьому: "Вберу тебе у зорі, твоє тіло введу у всесвіти, останній крик цвіркуна восени ти вчуєш так же виразно, як вибух, коли народжується нова зірка, ти вся помістишся у стебельці найменшім, хоч всесвіту всьому не вмістити твоєї сльози" [4, с.148, див. також 4, с.166]. Цим викликана й непостійність оцінок: то очі милої "знімають зорі" [4, с.156, 174], від зірок можна збожеволіти, то вони перетворюються в "золотих черв'яків, блиск нікчемності" і в "ряхтливі серги незкінченої глухоти" [4, с.168].

Підвищену зацікавленість Грубіна "космічними" темами та образами засвідчує не лише його поетична спадщина, але й критичні есе, в тому числі й цитована нами на початку книга спогадів "Любов". Варто тільки глянути в зміст: "Наші життя - наче ніч і день", "Зоряні мандри" (тут, між іншим, він хвалить одного автора за інтонації в дусі Махи), "До міріад зірок і назад".

Один із розділів книги присвячений Отокару Бржезіні ("Бржезіна був близький до зірок, а я до землі" [с.130], - сказав Петр Безруч). І ось тут ми можемо знайти те, що переконує: сказане нами вище - не наслідок випадкових збігів, у цьому плані поет цілком свідомо дотримувався певних засад, яким і спробував дати своє власне теоретичне обгрунтування: "На малому, в окремі періоди дуже стиснутому просторі великі історичні драми і духовна боротьба не розливаються - вони могутньо здіймаються вгору, вважає Грубін.- Наші традиції якби ми хотіли їх визначити одним словом, - це криниця, але в кожному разі не дорога. Мандрівник у нас - бранець не безконечних доріг, а

маґнетичних зірок... Якщо поглянути на цю проблему очима нашої поезії, можна помітити, що нас дуже рідко хвилювали далі горизонтальні, далина - це здебільшого уявлення, символ бажання, часом і штамп, але тільки у виняткових випадках реальна дійсність. Нам усе замінив погляд угору, в безодню зоряного неба. Цей запаморочливий погляд надихнув усю нашу новочасну поезію, починаючи з Махи, через Неруду до Бржезіни і Гори. Наочно це видно на прикладі чеського верлібра... Верлібр Уітмена розливається через прерії, від океану до океану. Верлібр Бржезіни йде вгору. В той час, як Уітмен на широких рівнинах зустрічає реальні міста і реальних людей і включає їх до віршів, Бржезіна в морозній порожнечі посилає верлібр, як проміння з душевних глибин, щоб у безкінечному просторі над нами спостерігати явища, які названі ним і назви не мають. Звідси й багата метафоричність і стрункість його віршів, звідси й космічне бачення на відміну од земного Уітмена" [3, с.149-150].

Ми навели цю досить велику і образну цитату, повторюємо, тільки для того, аби довести, що Грубін мав свою, свідомо зайняту позицію в питанні, яке нас цікавить, але аж ніяк не для того, щоб безоглядно згодитися з нею. Здається, зокрема, що не можна до такої міри ставити в залежність шляхи розвитку поезії, а особливо її форми, від чинників історії та ґеоґрафії, і вже в такому разі ніяк не можна пояснити, як серед широких українських степів у 1841 р. міг з'явитися цикл поета-романтика Михайла Петренка "Небо".

Зоряний світ, безумовно, не монополія якоїсь однієї чи кількох національних літератур. Колись Іммануїл Кант вважав визначальним для людини як такої моральний обов'язок у собі та зоряне небо над її головою. (Ця сентенція майстерно використана К.І.Ґалчіньським у "Великодні Йоганна Себастьяна Баха"). Звернення до висоти, прагнення проникнути в її таємниці було споконвічною духовною потребою людства. За ґлибиною осмислення, емоційністю й художністю втілення цієї теми чеська поезія в контексті світової літератури посідає одне з найпомітніших місць. І в цьому немала заслуга традицій К.Г.Махи.

1.*Burianek F.* Petr Bezruč. Praha, 1957.
2.Chléb poezie. Čitanka z Oranienburgu. Praha, 1945.
3.*Hrubín F.* Lásky. Praha, 1967.
4.*Hrubín F.* Můj zpěv. Praha, 1963.
5.*Halas F.* Sbohem muzy. Praha, 1963.

Стаття надійшла до редколеґії 13.03.94

Summary

Creative work of a well-known poet-romantic Macha inspired many generations of Check writers and poets. One of them is F.Hrubin, the author of a hughly popular autobiographic poem "Romance for a Cornet". The analysis of its system of images proves that it has much in common with Macha's "Oh, dark night!". This facilitates understanding of the concepts and philosophical basis of the poem which, in its turn, plays a key role in comprehension of the most important features of Hrubin's creative work.

© *В.К.Житник, 1996*

Г.М.Сиваченко
Інститут літератури НАН України

ПОСТМОДЕРНІЗМ І СЛОВАЦЬКА ПРОЗА 70-80-Х РОКІВ.

Остання третина XX ст. входить в історію як період універсалізму та синкретизму, як епоха постмодернізму. Принципово іншим стає розуміння історії, зростає інтерес до "маргіналій" світового процесу. Здається, що всі існуючі художні напрями й стилі, всі філософські школи вже вичерпали себе при першому наближенні до реальності. Всі відомі мови й коди перетворюються на знаки культурної "надмови". Без цього сходження на новий щабель загальнолюдської самосвідомості стає неможливим подальший рух окремих галузей культури. Саме тому в мистецтві, літературі, філософії постійно відбувається схрещення та контамінація різних жанрів і методів, заперечується принцип диференційованості, впорядкованості, ідентичності - все можливо, але ні в чому немає впевненості. Реально, чи нереально? Живе чи неживе? Серйозно чи жартома? Провідною ознакою мистецтва стає зняття будь-якого "чи". Відтак з'являються спроби визначити характер нової епохи через такі терміни, як гіперреалізм, ультрамодернізм, постмодернізм, трансаванґард, ар'єргард тощо.

Постмодернізм являє собою складний і багатомірний рух сучасної суспільної думки, її своєрідну реакцію на зміни у світовій цивілізації, багатомірне відбиття духовного повороту самосвідомості. Це, як вважає американський дослідник Дж.Хессен, "зусилля зрозуміти наше історичне сучасне, осягнути взаємовплив мов, знання і влади в нашу епоху, експлікувати й підтримати реальні категорії нашої екзистенції [5, с.117]. Постмодернізм, багатомірний і поліваріантний, сповідує плюралізм у всіх сферах творчої діяльності. Страхаючи цивілізацію тоталітаризуючим єднанням, атакуючи універсально-загальне, підносячи роль плюралістичного, іншого, різноманітного, постмодерністи намагаються переконати, що істина тою мірою, в якій вона сприйнятна, є тільки одним із багатьох вимірів безкінечної людської активності.

Митці і вчені постмодерністської орієнтації вважаають, що в наш час ніщо не може бути абсолютно або просторово обмеженим. Йдеться про інтернаціоналізацію людських почуттів, спричинених серйозними

політичними подіями, зрушеннями біосфери, передбаченням можливості екологічної та ядерної катастроф. Під впливом загрози загибелі людської цивілізації література теж опинилась у новій ситуації: тут поступово починає втрачати свій попередній зміст гуманізм, переорієнтовуючись на так званий інфрагуманізм, і навпаки - поняття дегуманізації поступається місцем антиелітарності. Модерністські напрями вважаються багатьма безнадійно застарілими порівняно з постмодерністськими і спираються вже не на певну - нехай і найвишуканішу - позицію, а передусім на плюралізм позицій, методів, стилів. Водночас відомий теоретик і практик постмодернізму, італійський вчений-семіолог і письменник У.Еко вважає, що "будь-яка епоха має власний постмодернізм", пояснюючи свою думку таким чином: ""Очевидно, кожна епоха підходить до порогу кризи... Постмодернізм - це відповідь модернізмові: коли вже минуле неможливо знищити, оскільки його знищення веде до німоти, його слід переосмислити іронічно, без наївності" [2, с.460-461]. У літературах екс-соціалістичних країн роль аванґарду як об'єкта подолання й відштовхування взяв на себе, як не дивно, соцреалізм. Він довів до абсурдної межі такі "родові" риси аванґардних течій, як аґресивна нетерпимість до естетичного "інакомислення", прагнення до культурного монополізму, пафос руйнації як історичного минулого, так і естетичної природи мистецтва загалом.

Словацька постмодерністська проза 70-80-х років зовсім не в першу чергу зобов'язана своєю появою західній літературі. Безперечно, словацький поставанґард існує і розвивається у безперервному образному і концептуальному діалозі як з живою традицією минулого, перетворенням "забутих" і тому протягом багатьох років "чужих" структур на "свої", необхідні, так і з фантомами соцреалізму. Постмодернізм існував усі ці роки в контексті літератури 70-80-х років у взаємодії з різними течіями цього періоду. Антитезою реалізм-соцреалізм не вичерпується палітра письменства двох останніх десятиліть. Багатоманітну картину словацької літератури цього періоду можна було б відтворити як систему художніх напрямів, визначивши рух прози в таких течіях, як соціально-психологічна, соціально-філософська, натуралістична, міфопоетична, експресіоністська. Найпомітніші явища словацької прози 70-80-х років уявляються результатом підвищеного діалогізму літературного процесу, в якому спостерігається безперервна актуалізація одних і дезактуалізація інших складових національного літературного минулого. Те ж саме стосується і спілкування словацької прози з явищами позанаціонального літературного контексту.

У другій половині 70-х, а особливо в 80-ті роки діалогічні стосунки сприймалися вже не як випадкові, а як об'єктивна закономірність, хоча сама ця діалогічність набула виняткової своєрідності. Йдеться не

просто про активізацію традиції, а про їхню ревізію під кутом зору іронічного обігрування та пародіювання.

Для багатьох сучасних письменників було цілком очевидним, а події в Чехії і Словаччині, Східній Німеччині, Румунії та СРСР тільки зробили це більш очевидним, що надмірна ідеологізація, попираючи людську гідність, повністю відчужує людину від суспільства, від результатів своєї праці. А це, в свою чергу, породжує тотально іронічне й скептичне ставлення митців до дійсності.

У філософії кінця другого тисячоліття загострилася проблема антропологічної кризи. Результати спостережень над західним суспільством споживання та інформації свідчать, що якісні та ціннісні показники людини тут падають, невтомний трудівник та незалежна людина полишають суспільну арену, поступаючись місцем конформістові й одномірній особі. У колишньому "таборі соціалізму" ситуація ще трагічніша, оскільки незалежна громадська думка наштовхувалась тут на таку ціннісну кризу, поряд з якою процеси на Заході уявлялись зовсім не страшними. Ці процеси змусили М.Фуко ще в 60-х роках висунути питання: чи не вмерла вже сама людина? А думка Ж.Бодрійяра про те, що реальність "агонізує", стала крилатою. Агонія реальності почала сприйматися як аксіома сучасності.

Думки Бодрійяра про долю реальності й "суспільної інформації" прозвучали на порозі 70-х років. Шок і розпач від "молодіжних бунтів", придушення "Празької весни" обернулися, зокрема, насмішкуватими та безжальними парадоксами про "загибель реальності". Протилежність істинного і неістинного, реального і нереального - тобто один із наріжних каменів людської культури загалом - почала ставитися під сумнів самим існуванням інформаційного суспільства [3].

Для Чехії та Словаччини, як і для інших країн колишнього соціалістичного табору, проблема "втраченої реальності", втрати відмінностей між добром і злом. істиною й фікцією є однією з найфундаментальніших проблем людини, що до краю вичерпала енергію соціалістичної утопії. Як не дивно, західні дослідники практично ніколи не зверталися у зв'язку з цим до представників Східної Європи.Очевидно, малося на увазі, що рівень розвитку суспільства там такий, що проблеми Хабермаса, Ліотара, Бодрійяра не можуть бути актуальними для росіян, українців, поляків чи словаків. Проте в літературі цих та інших представників "соціалістичної цивілізації" досить відчутними виявилися ознаки постмодернізму. Можливо, вони зіткнулися з цим соціально-культурним феноменом якось по-іншому, на іншому витку розвитку, чи вийшовши до нього з протилежного боку - не з боку наддостатку, надспоживання, надінформації, а з боку постійного дефіциту, недоспоживання, недоінформації. Тут цілком очевидно діяли передусім ідеологічні фактори, що призвели до "підміни" реального в свідомості.

Таким чином, поняття "постмодернізм" стає суттєвим визначальним моментом сучасного романного мислення. Змістом постмодернізму стає визнання непоправної цінності різноманітних концепцій і поглядів, що уявляється особливо важливим для сучасних східноєвропейських літератур, а також перегляд культурних традицій минулого. Друга відома формула постмодернізму - "світ - це текст". Постмодернізм - це культура, замкнена на самій собі, а "навколишня реальність" теж становить частину культури. Постмодерністський витвір - це, таким чином, не готова річ, а процес взаємодії митця з текстом, тексту з простором культури, з матерією духу, тексту з митцем і самим собою.

Якщо на Заході постмодернізм був викликаний до життя преважно вичерпаністю індустріального суспільства - появою мультинаціональних монополій, комп'ютерної цивілізації, загрозою екологічної та ядерної катастроф, а також вичерпаністю модернізму як до певної міри породженого ним художнього методу, то в літературах країн Східної Європи це явище, окрім цього, виникло і як одна з небагатьох можливостей для письменника зберегти власну мистецьку й людську позиції, відстояти бодай у такий спосіб власний погляд на світ в умовах потужного політичного та ідеологічного пресінґу. Постмодернізм - це явище досить широкого масштабу, воно виникає на основі тотальних технологій, тотальних ідеологій. Торжество самоцінних ідей, що імітують і скасовують дійсність, посприяло утвердженню постмодерністського характеру ментальності не менш, ніж панування відеокомунікацій.

Надзвичайної актуальності набув у наш час феномен гри,стаючи часом центральним у соціології, психології, культурології, лінґвістиці, літературі, семіотиці, антропології, теології, математиці. Такі словосполучення, як "теорія ігор", "соціологія ролі", "рольова функція", "граюча людина", "Христос-арлекін", "метафізика маски", "мова як гра", "карнавальне світовідчуття" набули характеру стійких словосполучень, майже фразеологізмів. Часом можна подумати про існування певної суперчності в тому, що саме ігрова реальність культури стає тим дороговказом, котрий дозволяє пробитися крізь лабіринти замкненого ідеологічного кола до відчуття внутрішньої свободи, що саме ігровий світ культури набуває значення різкої антитези безчасовості,що стиль, заснований на грі з цілими шарами культурних досягнень, стає ледве не єдиним способом оволодіння логікою хаосу історії, втіленням міри абсурдності буття. Однак, на наш погляд, тут немає суперечності, а є глибинна взаємозумовленість реальності і стилю, філософії й поетики.

Все більш поглиблене усвідомлення ілюзорності реального життя, неосяжної вдаваності передбачуваних обставинами способів існування, свого роду нео- чи постекзистенціалізм стали невід'ємними ознаками

постмодерністської словацької прози. Застійні часи уможливили поєднання безілюзорного й водночас безжального образу реальності з поетикою літературної гри. Час створив такі сюжети, котрі могли видатися продуктом ґротескової фантазії, будучи насправді самим життям. У словацькій прозі почав переважати абсурд, позбавлений умовності, абсурд безмежно реалістичний. У багатьох творах життя постає страшним театром, якимось апокаліптичним карнавалом, бо, як відомо, будь-яка форма карнавалу, починаючи від циркового трюка до політично загостреного соцарту чи траґіфарсу - це завжди перевертання ціннісної ієрархії.

В ігрову тональність романів П.Яроша "Тисячолітня бджола", Л.Баллека "Акації", "Лісовий театр", В.Шікули "Майстри", А.Беднара "За жменю дрібняків", Р.Слободи "Розум", Д.Мітани "Кінець гри", Л.Мнячка "Громадянин Мюнгаузен", Я.Йоганідеса "Конюх Марек і уґорський кардинал", П.Віліковського "Вічно зелене", які ми зараховуємо до постмодерністського красного письменства, оганічно вписується підкреслена різностильність оповіді. Поряд з артистично стилізованими авторськими монолоґами природно співіснують шари детективно казкової оповіді, старовинна фрашка чи фацеція, перелицьовані біблейні притчі й саморефлексії автора та головних героїв. Постмодерністська проза відзначається наявністю підкреслено оголеного прийому. Справа навіть не в сюжеті, свідомо орієнтованому на класичні літературні зразки. Так, скажімо, "Тисячолітня бджола" є певною мірою проекцією на "Сто років самотності" Г.-Г.Маркеса, а в трилогії "За жменю дрібняків" наштовхуємося на алюзії "Пригод Ґуллівера" Д.Свіфта та багатьох інших творів світової літератури, в "Розумі" знаходимо пародіювання "Дон Жуана" Ж.-Б.Мольєра. Проте йдеться передусім про ту атмосферу літературності, котру здатні відтворити прозаїки, переповідаючи свої, часом незвичайні, а часом і пересічні історії. У багатьох творах відроджується дещо призабутий літературний образ оповідача - неспішного, уважного, довершеного. Автори переповідають власні твори, що об'єктивно відчужує побутову реальність, відтіняючи її світлом культурної традиції минулого.

Один із парадоксів словацького постмодерністського роману полягає в тому, що вдалими виявляються саме ті речі, де "орґанічна літературність" життєвої ситуації лише підкреслює її невідповідність тому, що знайоме вже з літератури. "Сміх життя" народжується на місці класичних літературних моделей " орґанічно літературною" реальністю. У творах Яроша, Баллека, Слободи, Віліковського ми не знайдемо "перевертання" класичних сюжетів, немає тут і заміни "знаків" на протилежні. Гра письменників з літературними архетипами змушує побачити замість глибинних зв'язків відсутність зв'язку, замість вивірених століттями побутових структур провали, замість морального

підґрунтя - плазму, неймовірно алогічну й здатну розчинити в собі категорії добра та зла.

Ігровий стиль романів Шікули, Баллека, Яроша, Віліковського відповідає існуючій парадоксально нестабільній, ігровій реальності, підкреслюючи її жахливі невідповідності, коли через буденний ідіотизм сильна людина змушена кинутися у відчайдушну авантюру ("Лісовий театр"), коли прожите якось несерйозно життя виявляється просто пропащим ("Розум"). Однак, ні Баллек, ні Слобода, ні Віліковський не обмежуються фіксацією абсурдної колізії чи ситуації, що давно перетворилися на сіру буденність, а ставлять у своїх творах питання про метафізичне коріння сміху.

Нова художня свідомість віднаходить у постмодерністських письменників своє художнє втілення в пародії. Згадувані нами твори виявляють пародійність в усьому. Парадоксом стилю словацької прози 80-х років є той факт, що пародія спрямована в ній водночас на різні об'єкти. Прозаїки пародіють не лише конкрентні твори конкретних авторів, хоча й подібне має місце, а навпаки, щось безіндивідуальне, таке, що стало загальновживаною літературно-психологічною моделлю. Якщо додати сюди серйозно-сміхове використання відомих ідеологічних кліше, як це майстерно роблять Слобода, Віліковський, Мнячко, Беднар, то перед читачем постає пародійно-безособове багатоголосся прози, яка створює атмосферу загальної банально-стереотипної круговерті соціалістичної дійсності. Це особливо характерно для періодів переоцінки цінностей, коли подібність часто претворюється на прозору ілюзію, а "безумство" чи "гра" стають формою запречення норм. Саме тоді, на думку французького філософа й теоретика постмодернізму М.Фуко, народжується реальна загроза "осміяння" та пов'язаний з нею "театр у театрі", "література в літературі", тобто пародія [4, с.415].

Постмодерністська словацька проза постає свідченням постійних роздумів авторів над витоками суспільно звичного абсурду, що вимагає від них особливих принципів естетичного аналізу: тут необхідно виявляються не логіка, а потік усередненої свідомості, не лінійні зв'язки, а "зворотна перспектива", небачений досі колаж, не вимисел, а документальне безглуздя чи, за словами того ж М.Фуко, "анонімне белькотання". Митці передають потік свідомості своїх героїв як моментальний знімок хаосу історії, що виховав особливий ґатунок історичної свідомості, здатної звеличити дріб'язок і прогледіти щось суттєве.

Життя окремої людини, соціуму, суспільства в його культурно-історичному масштабі, зображене в "Акаціях", "Лісовому театрі" Л.Баллека, "Розумі" Р.Слободи, "Кінці гри" Д.Мітани, перетворюється з часом на страшну, безперервну гру, що не має відношення до буття. Ця гра задає настільки жорсткі життєві рамки, що, випадаючи з

них, людина втрачає саму себе. Саме ця гра й перетворює історію на театр масок, прирікаючи все живе й по-дитячому безпосереднє на фарсове обігрування.

Завдяки абсурдності й вимороченості формується ґротесковий, фантасмоґоричний хронотоп сучасного словацького роману, відбувається досить різка мутація традиційних жанрів. Побутово-психолоґічний роман, як скажімо, "За жменю дрібняків" А.Беднара перетворюється на фантастичну притчу, родинна хроніка П.Яроша "Тисячолітня бджола", наповнюючись складним багатоголоссям народного життя, обертається на філософську оповідь про утвердження національної самосвідомості, роман-сповідь Р.Слободи "Розум" несподівано стає "подорожніми нотатками" сучасного пікаро по ґротесковому задзеркаллю закляклого від жаху й сорому часу.

Свідомість героя при всій своїй історичності стає дійсно карнавальною свідомістю, котра, на думку М.Бахтіна, "релятивізує все зовнішнє, стійке й незворушне. Це та сама свідомість, яка виявляється напрочуд продуктивною для розуміння таких суспільних стосунків, коли попередні форми життя, моральні устої й вірування перетворювались на "гнилі мотузки" і оголювалася прихована досі амбівалентна й не завершена природа людини й людської думки [1, с.287]. У лицедійстві та пародії немовби відбувається вивільнення людини з-під завалів хаосу історії. При цьому автори не шкодують і себе: їхні герої, котрі часто "позичають" у авторів біоґрафії ("Розум", "Лісовий театр"), - це не стільки герої, скільки особливі історико-психолоґічні комплекси, котрі автори, сповідуючись перед собою, з веселою безжальністю переносять на папір. Головна ознака такого комплексу - бажання досягти єдності з читачем, звдіси - дещо фамільярний діалог по суті з узагальненим читачем, з суспільною ідеолоґією, з "вимогами часу", з "великою історією". Ігрові сплави в цілому працюють у словацькому романі на створення певної картини світу - на образ світу, позбавленого розвитку, вічної історії, де одні часи ніби вповзають в інші, а дія розгортається в статичному космосі вітчизняної історії.

У словацькій постмодерністській прозі створюється художня ситуація ігрового випробування в розщепленій, фантасмаґоричній реальності непідготовленої ще ідеї внутрішньої свободи як окремої людини, так і суспільства загалом. Суспільно-історична криза, що розтягнулася в Чехо-Словачині на два десятиліття, перевела питання про внутрішню свободу в розряд "остаточних питань" буття. Втілення ідеї свободи стало справжнім надзавданням словацьких прозаїків, а ігрова реальність дозволила, з одного боку, довести до лоґічного фіналу варіанти свободи, породжені духовним зубожінням соціалістичної безчасовості, а з другого - відносність реальних способів життя та ігрова роз-

кутість стали підґрунтям глибинного особистісного діалогу з культурами інших епох.

Таким чином, постмодернізм - це значною мірою усвідомлена праця з "другою матерією", з простором культури. Матеріал постмодернізму не є реальністю в побутовому розумінні, а є відображенням (власне культурою), що уявляється категорією не менш реальною, дійсністю не менш дійсною. Саме на цій основі створює себе сучасна культура вже протягом кількох десятиліть. До "гри в бісер" читачі вже призвичаїлися, і цілком ймовірно, що наступний етап може бути пов'язаний з певним неоконсерватизмом, з яким-небудь "неокласицизмом". Деякі наші, а також чеські та словацькі теоретики і співці "великої" літератури ще й зараз говорять про кризу свого реалізму, того реалізму, котрий розумів під реальністю дерева, війни чи ковбасу, відмовляючи в реальності енерґії духу й менталу того ж таки дерева чи собаки, а вершиною реалізму вважав романи-епопеї. Однак, стає очевидним, що новий реалізм, котрий обирає предметом дослідження будь-який вияв Всесвіту, так само перебуває в кризі.

Шляхи виходу з кризи деякі дослідники вбачають саме в усвідомленому ставленні до "другої матерії", котра є не лише приводом для інтелектуальних ігор завдяки знакам, створенню палімпсестів, а й розумінню "другої матерії" як ноосфери (Вернадський), пневмосфери (Флоренський), духовної енерґії (Тейяр де Шарден).

У сучасному словацькому романі крайнощі постмодернізму опосередковуються у ґротесково-розколотій манері письма. Виловлені з дна історії архетипи виявляються при перевірці розхожими схемами та полем для іронічних мовних ігор (Віліковський), тоді як стереотипи буденності виростають у глибину й переплітаються з проекціями інших епох у місткій міфотворчій багатомовності (Йоганідес). Всі вади й недоліки постмодернізму витікають не лише з його здатності всмоктувати будь-які ідеї, знахідки чи ходи як новітньої, так і давньої культури (їхніми спільними властивостями слід вважати синкретизм, розмивання категорії авторства, ритуальність у широкому розумінні), і не стільки від іронічного визначення власного місця, а головне - з передбачення, передчуття якоїсь нової надфілософії, котра назавжди покінчить з утопією поступального руху до "світлого майбутнього" й водночас з ідеєю кінця світу.

Словацький роман кінця 70-80-х років з його посиленою увагою до процесів відчуження людини від суспільства не міг не наблизитися до погляду на реальність як жорстоко приречену, позбавлену метафізичного сенсу, історично безрезультатну гру, тому єдиним способом подолання безчасовості зсередини став пошук іншої гри, котра, висвічуючи справжнє обличчя людини, не обмежує свободи вибору, а дарує абсолютну безкінечність рівноцінних варіантів контакту з буттям, нарешті, більш реальної, переконливої, ніж хаотична, невиразна й

мінлива так звана реальність "реального соціалізму". Цей шлях є невіддільним від свого часу, і в цьому розумінні словацька проза з її ігровою культурологічною поетикою - цілком закономірний феномен світової культури XX ст., вона знак духовного прийняття сучасної європейської цивілізації в усій її силі та слабкості.

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
2. *Эко У.* Заметки на полях "Имени розы " // Эко У. Имя розы. М., 1989.
3. *Baudrillard J.* Simulations // Semiotext (e). New York, 1984.
4. *Foucault M.* Folie et deriason. Paris, 1961.
5. *Hassan J.* Culture of Postmodernism // Theory, culture and society. New York, 1985.

Стаття надійшла до редколегії 08.12.92

Summary

The aesthetic evolution of the Slovak prose in the crisis period, the thesis about the formation of the postmodernist type of consciousness in the depths of the socialist realism, are observed in this article. The author of the research analyses the novels by P.Jaros "The Thousand Years Bee", V.Sikula "The Worksmen". L.Ballek "The Forest Theatre" R.Sloboda "The Consiense", P.Vilikovsky "Green Forever", which are characterized by their aesthetic pluralism and the ability to make a dialigue with every culture opposite to the socialist realism.

© *Г.М.Сиваченко, 1996*

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

В.Г.Матвіїшин
Прикарпатський університет

ТВОРЧІСТЬ О.КОБИЛЯНСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ФРАНЦУЗЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

"Видно, що авторка чимало читала творів чужої літератури...", - писала Леся Українка 16 березня 1891 р. М.Павлику, даючи оцінку повісті Кобилянської "Царівна" [6, т.10, с.81]. Леся Українка, яка сама володіла десятком іноземних мов і читала твори світової літератури переважно в першотворі, не могла не зауважити у творчому доробку Кобилянської позитивного творчого засвоєння культурної спадщини інших народів. За рівнем світогляду, широтою обізнаності зі світовим літературним процесом Кобилянська стоїть в одному ряді з найвидатнішими представниками європейського красного письменства на межі двох епох. Ревно люблячи свій рідний народ, оберігаючи національну культуру від усіляких впливів, що могли зашкодити її самобутності, українська письменниця виявила впродовж цілого свого життєвого шляху непідробну шану до інших народів, їхніх мов і культурного багатства.

Закінчивши чотирикласну німецьку школу, Кобилянська розпочала свою творчість новелою "Ґортенза" (1880), що написана німецькою мовою. У дванадцятирічному віці майбутня письменниця написала свого першого вірша польською мовою, присвятивши його матері, що походила з польсько-німецької родини. Таким чином з раннього дитинства Кобилянська спілкувалася українською, німецькою, польською мовами, читала по-російськи, була обізнана зі словацькою та чеською, згодом досконало оволоділа румунською. Знання іноземних мов давало змогу їй навіть в умовах віддаленого від культурних осередків провінційного містечка Гура-Гумора (тепер Румунія) знайомитися з літературними здобутками європейських народів. Тільки людина незвичайної обдарованості, цілеспрямованої настирливості могла самотужки здобути високе духовне надбання і стати видатною українською письменницею, хоч переважно її оточувало міщанське

німецькомовне середовище. 29 вересня 1884 р. Кобилянська записує українською мовою у "Щоденнику": "Гадка одна, котра тепер душу мою пригріває, єсть: бути русинков (тобто українкою - В.М.) цілов душов, хочу і мушу ся по-руськи порядно научити, відтепер лише по-руськи хочу писати..." [2, с. 64].

Вихована у шанобливому ставленні до людей будь-якої національності, Кобилянська завжди пам'ятала про свої родинні коріння і рідну культуру, щедро збагачуючи її своїм неабияким талантом. За свідченнями Е.Панчука, автора споминів про "Гірську орлицю", Кобилянська як письменниця - інтернаціоналістка говорила: "Для того, щоб любити власний народ, не треба нам ненавидіти інший народ. Любити важче, як ненавидіти" [5, с.13]. І хоч Буковина кінця XIX - поч. XX ст. була заслонена, за висловом Кобилянської, "дошками" від усього цивілізованого світу, авторці збірки "Покора" (Львів, 1899) вдалося заповнити прогалини у своїй освіті і стати на рівень тогочасних передових діячів культури.

Не останнє місце у творчості письменниці займала і перекладацька діяльність. Не так часто трапляється у світовій літературі, щоб письменник займався автоперекладом. Низку своїх цінних оповідань, написаних переважно німецькою мовою Кобилянська переклала сама "русинською" мовою, зізнаючись: "Файно переложити - се тяжко" [1, с.401].

Щоденники, автобіографії, епістолярій, проза буковинської письменниці засвідчують різнобічність її літературних уподобань, зокрема її ставлення до французької літератури. Очевидно, що знайомилася письменниця з творами французьких авторів головно в перекладах німецькою, російською та польською мовами, оскільки французькою не володіла достатньою мірою. Так, 8 квітня 1905 р. в листі до болгарського письменника, критика і публіциста Петка Тодорова вона писала: "...Живеться мені смутно, і сіро, читаю з великою охотою Taine'a "Die Philosophie der Kunst" і навіть не маю з ким своїми думками поділитися" [1, с. 572]. Трактат "Філософія мистецтва" французького історика, теоретика мистецтва і літератури Іпполіта Тена, прочитаний Кобилянською німецькою мовою, сприяв поглибленому розумінню завдань мистецтва і, очевидно, викликав у неї ряд суперечливих суджень. Проте в найближчому оточенні Кобилянської авторитетного співрозмовника на той час не було, а тому враження від прочитаного залишились необговореними.

Леся Українка у згаданому вище листі добачила в "Царівні", що авторка "...мусила...багато читати Жорж Занда, навіть її головна ідея єсть чисто жоржзандівська" [6, с.81]. І у цьому Леся Українка мала цілковиту рацію, бо ж Кобилянська, подібно до авторки "Індіани" та "Валентини" пристрасно захищала право жінки на свободу почуття, людську гідність і соціальну рівноправність. Леся Українка, як проник-

ливий критик, справедливо відзначає, що "неоромантичний" стиль Кобилянської значно відрізняється від манери Жорж Санд: "Взагалі писана ся повість якось немов двома стилями разом: дуже романтичним і чисто натуралістичним". Очевидно, що під терміном "правдивий натуралізм" Леся Українка розуміла "реалізм". А чи ж не перегукується "Valse melancolique" з "Консуело" Жорж Санд? Адже в цих творах порушується та ж проблема складної долі митця, його громадянського обов'язку. Відраза до будь-якої тиранії, зневаги людської гідності, демократичний пафос - все це притаманне творам французької та української письменниць. Вони йшли своїми власними шляхами, вирішували різні емансипаційні феміністичні проблеми, виходячи з конкретних національних умов і рівня суспільної свідомості.

Разом з тим Кобилянська цілком відкидала патріархально-сентиментальний дух, яким віяло від окремих творів-ідилій Жорж Санд пізнішого періоду. Соціально-політичні умови тодішньої Буковини й Галичини вимагали від передових українських духовних мужів не проповіді смиренності та рабської покірності, а рішучіших дій, спрямованих на докорінні зміни статусу українського етносу, що постійно зневажався різними чужоземними зайдами. Водночас буковинська письменниця захоплювалась педагогічними та філософськими працями Жан-Жака Руссо, якими зачитувалася, зрештою, й Жорж Санд. У трактуванні проблеми зв'язку людини з природою українська письменниця виявляє цілковиту близькість до просвітительської руссоїстської концепції людини та природи. Очевидно, що й демократичний світогляд письменниці, високий рівень її філософсько-естетичного осмислення дійсності зазнали певного позитивного впливу з боку кращих надбань європейської філософської думки.

Без сумніву, що Кобилянська знала й творчість "геніальної французької жінки" (І.Франко) Жермени де Сталь, іменем якої вона називала свою улюблену вчительку пані Міллер - "через її велику освіту, повагу і дар мови" (описану в "Царівні" як пані Марко). Твори мадам де Сталь та Жорж Санд вабили новизною тематики, сміливістю у викритті лицемірної, фальшивої моралі. Не без значення для Кобилянської була чисто "жіноча" емоційність творів французьких письменниць, їх глибокий ліризм і своєрідна музичність, "симфонізм" (Леся Українка), що особливо проявилось в її новелах "Битва", "Valse melancolique", "Impromtu phantasie". Творче використання досягнень великої та малої прози дали їй змогу не лише започаткувати, а й утвердити в Україні глибоко національну, соціально-психологічну новелу.

Ряд творів Кобилянської ("Мої лілеї", "Весняний акорд", "Мати божа", "Сниться" тощо) можна віднести до "поезій у прозі" - незвичайно популярного жанру в тогочасній українській літературі. Вдаючись до такого психологічного аналізу настроїв, письменниця торкнулася ніжних,

потаємних струн людської душі, її переживань. Подекуди за своїм змістом ці мініатюри відірвані від реального життя та все ж не можуть бути віднесені до творів, написаних у ключі "штуки для штуки". Музичні, живописні категорії використовуються письменницею лише з метою утвердження ідеалу етичної та естетичної досконалості людини. Імпресіоністичні замальовки в повісті "Через кладку", виконані в білих тонах - прагнення до відтворення чистоти й краси людини, її високих моральних помислів. Імпресіонізм та символізм, що їх так широко використовує Кобилянська у своїй творчості, органічно збагатили художню манеру письма, сприяли урізноманітнюванню її літературних прямувань. Захоплення популярними на той час у західноєвропейській, надто французькій, літературі мистецькими напрямами, перманентний пошук нових форм, жанрів, стилів аж ніяк не шкодили творчому росту, удосконаленню письменницької майстерності.

А тому цілком незаслуженими є звинувачення на адресу письменниці у надмірному схилянні перед натуралістичним методом "школи Золя". У листі від 17 січня 1898 р. до чеського діяча культури Франтішка Ржегоржа Кобилянська заперечувала свою приналежність до "золістів", до "школи грубого реалізму": "Всяка грубість відпихає мене, і я не можу з нею брататися" [1, с.317]. А в листі від 15 грудня 1902 р. до Осипа Маковея вона знову відкидає необґрунтовані закиди, заявляючи: "...Я ніколи декаденткою не була і не буду, бо мені всякий декадентизм противний. Я не одушевлялась ніякими Пшибишевськими і Гуїсмансами - і всіми тими іншими, в обморок попавшими" [1, с.520]. Польського письменника-декадента Станіслава Пшебишевського і французького письменника-натураліста Шарля Гюїсманса письменниця ставить поруч, цілковито відкидаючи їхню "хворобливу штуку": "...Не можу я всяких тих декадентів читати. Може, я "старосвітська" і некультурна, ...але моя душа не приймає їх" [1, с.415-416].

Кобилянська була переконана, що письменник не повинен лише фотоґрафувати, а "має і виховувати, і дальше вести" (лист до О.Маковея від 6 січня 1903 р. [1, с.528]). Тут же письменниця висловлювала й своє розуміння вимог до сучасного митця - "моделювати і компонувати кращих і сильніших типів на будучність", бо інакше "будемо вічно на одній степені стояти". З усього видно, що для Кобилянської неприйнятним було все те, що йшло на шкоду високому завданню мистецтва, вело до його надмірного спрощення і вульґаризації, а відтак й поступового виродження.

Оптимістично сприймаючи життя, подібно до Чехова, українська письменниця звернула увагу на його творчість, його оптимізм, гумор, віру в людину: "Антон Чехов нагадував мені щораз француза Жана-Баґіста Мольєра". А говорячи про "Палату No 6" А.Чехова, Кобилянська захоплено зауважувала: "Се своєрідний російський Марк Твен

з розмахом Мольєра" [5, с.56-57]. Ми тут бачимо не лише широку обізнаність письменниці зі світовою літературою, а й її об'єктивну та образну оцінку творчого доробку митців різних країн.

Однак впродовж цілого творчого життя Кобилянська виробляла свою власну творчу манеру письма, позбавлену будь-яких впливів і наслідувань. В "Автобіоґрафії" (1903) письменниця зазначала, що "не зносила в собі ні найменшого впливу чужого духу"; водночас розуміла, що література не може розвиватися в цілковитій ізоляції від культурних здобутків інших народів. Вона усвідомлювала, що творче засвоєння духовних надбань, досвіду інонаціональних літератур аж ніяк не завадить розвиткові рідного письменства - "не можу зачиняти очей і перед другими літературами". Не "насліпо", а творчо радить Кобилянська запозичувати з інших літератур: "Я гадаю, що цілком не шкодить і дальше рутенцеві поглянути, як поза Галичину і Україну!" (лист до О.Маковея від 6 січня 1903 р.) [1, с.529].

Окрему сторінку в ставленні Кобилянської до французької літератури займає сприйняття творчості Е.Золя, ім'я якого неодноразово зустрічаємо в її епістолярній спадщині. "Французьку літературу, - пише Кобилянська в "Автобіоґрафії" (1903), - знала я мало, а представитель самого реалізму E.Zola впливав на мене пригноблююче, із його писем боліла мені іноді душа, хоть я читала його з якогось-то літературного обов'язку" [1, с.216]. А в листі до О.Маковея від 13 січня 1899 р. вона зазначала: "...На мене не вплине ні Золя, ні інші модні нісенітниці" [1, с.387]. Цю ж думку підтверджує у своїх спогадах Тереза Турнерова - чеська письменниця і перекладачка творів Кобилянської: "Реалізм Стрінберґа і Золя, особливо Золя, вражав її прямо болісно" [4, с.296]. Проте, не зважаючи на відверто неґативне ставлення до "експериментального методу" Е.Золя, в листах до Маковея зустрічаємо захоплену оцінку окремих романів французького автора: "Я тепер читаю Золі "Рим". Страшне сильна річ" [1, с.359]. В іншому листі письменниця нагадує тому ж адресатові про те, що вона читає "Рим" і радить: "Добре би було, якби Ви те колись також прочитали, дуже сильна праця і чоловікові здається, що він бачить той сильний, історією перетиканий Рим з роєм попів та кардиналів" [1, с.361]. Кобилянська могла зацікавитися згаданим твором Золя із циклу "Три міста", прочитавши уривки з "Риму", надруковані у журналі "Житє і слово" (1897) у перекладі і з короткою передмовою Франка. Очевидно, що Кобилянська читала й інші твори Золя, бо в листі від 6 січня 1903 р. до О.Маковея вона зазначала, що Золя "став зрозумілий" для українського читача. Про обізнаність з творчим доробком Золя свідчить також запис у "Щоденнику" (18 вересня 1884) слів Євгена Озаркевича, брата Наталії Кобринської, який пообіцяв прислати окремі твори зарубіжних авторів "У нас ... Золя й Спенсера дуже читають..." [2, с.58].

Критична оцінка Кобилянської окремих творів Золя в цілому збігається з думками Франка. Вони слушно засуджували надмірне захоплення натуралістичним методом, але водночас схвалювали найкращі твори французького романіста, в яких автор глибоко розкривав тогочасну епоху в усій її складності та суперечності. Чи знала Кобилянська п'ятнадцятий том серії "Ругон-Маккари" - "Земля" - невідомо. Його вихід 1887 р. був певною віхою в творчості французького автора, ставши об'єктом широкої літературної дискусії в різних країнах світу. Франко, як перекладач і критик, який, за словами Маковея, "насадив культ Золі в Галичині", досить різко висловлюється про цей роман у своїй статті "Еміль Золя, його життя і писання" (1898): "Золя не знає селянського життя і його поезії...Селяни Золя...се дикі звірі, запряжені в ярмо, яких на них накладає власть землі...Задля землі вони готові на всяку погань" [7, т.31, с.298-299]. Кобилянська, яка пильно стежила за розвитком світової літератури, не могла не знати про появу "Землі" Золя в різних перекладах. Погляд Кобилянської на українського хлібороба, якого вона змальовує з любов'ю та ставиться до нього зі шаною, є полярно протилежним. У ненастанній та важкій праці селянина вона бачить поезію, а в житті - побуті - етнографічні барви. Незважаючи на гостроконфліктний сюжет, де через хворобливу жадобу до землі проявляються ниці риси в натурі плугатаря, брат убиває брата, "Земля" Кобилянської сприймається як величавий гімн праці селян, що присвятили своє існування життєздатній землі. Саме таке позитивне ставлення автора до своїх героїв відсутнє у творі французького письменника.

Д.Павличко у статті "Туга і непокора" назвав повість "Земля" Кобилянської епопеєю про селянство, визначаючи твір так: "Це був найсміливіший розтин селянської психіки, що тут, як у гірському відслоненні, ми побачили, як глибоко дерево соціальної несправедливості запускає коріння в людську душу. Якщо селян Бальзака, Золя, Толстого, Мирного, Реймонта ми побачили в профіль, то героїв "Землі" ми побачили з усіх боків, ми буквально фізично відчули їхнє життя в триєдиному вимірі - соціальному, національному, емоційному" [3].Таким чином "Земля" Кобилянської є своєрідним кроком уперед на шляху до пізнання селянської душі з її неоднозначною поезією та прозою життя.

Звертаючи свій погляд на досягнення світової літератури, Кобилянська засвоювала все цінне й корисне, утверджуючи тим самим реалістичний метод в українській літературі. Знайомство письменниці з художнім доробком, ідейними позиціями шерегу французьких авторів сприяло виробленню власної творчої концепції. Своє головне завдання письменниця вбачала у боротьбі проти національної обмеженості, за духовне збагачення українського читача. Говорячи про творчість українських митців, що спиралися на засади європейських передових

ідей, Франко у статті "Українська література" (1901) писав: "...На ґрунті, що його підготували оці письменники, виросла тепер найновіша ґенерація, яка прагне цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу. Як найвизначніших представників цієї ґенерації слід тут назвати Ольгу Кобилянську..." [7, т.33, с.142].

Художній метод Кобилянської, без сумніву, ближчий до неоромантизму - своєрідного синтезу, злиття романтизму та реалізму. Творча спадщина української письменниці яскраво засвідчує, що будь-який твір художньої літератури сам по собі є індивідуальним та неповторним, а водночас - підсумком попередньої історії світової культури та літератури.

З усього видно, що Кобилянська, перебуваючи постійно у творчих пошуках, перманентно застосовувала у своїй непересічній манері письма найцінніші риси й знахідки західноєвропейського передового мистецтва й тим самим сприяла піднесенню української літератури до відповідного стадіального рівня та збагаченню творами високої мистецької проби духовної скарбниці світового красного письменства.

1.*Кобилянська О.* Твори: У 5 т. К., 1963. Т. 5.
2.*Кобилянська О.* Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. К., 1982.
3.Літературна Україна, 29 листопада 1963.
4.Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. К., 1963.
5.*Панчук Е.М.* Гірська орлиця. Спогади. Ужгород, 1976.
6.*Українка Леся.* Твори: У 12 т. К., 1978.
7.*Франко І.* Твори: У 50 т.

Стаття надійшла до редколеґії 6.10.93

Summary

It's for the first time that the works of Olga Kobylianska are considered in the relations with the works of the French writers, George Sand and Emile Zola, in particular. The typologycal comparison of the novels "The Earth" ("La terre") of E.Zola and O.Kobylianska testifies to the fact that the Ukrainian author found in the peasant hard work and life some poetry and not only the rude prose of existence. O.Kobylianska's attitude towards E.Zola and his theory of naturalism was contradictory: she was delighted with the regarding of his novel "Rome" but didn't accept his "experimental method". O.Kobylianska's acquaintance with the high artistic value of French novels contributes to drawing up her own creative conception concerning the national and psychological narrative.

© *В.Г.Матвіїшин, 1996*

А.Р.Волков
Чернівецький університет

"СОНЯЧНА МАШИНА" В.ВИННИЧЕНКА ТА СОЦІАЛЬНО-ФАНТАСТИЧНІ РОМАНИ К.ЧАПЕКА (ІСТОРИКО-ТИПОЛОҐІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ)

"Сонячна машина" В.Винниченка може видатися за своїм жанром, стилем, тематикою несподіваним феноменом не лише в набутку письменника, а навіть у національному історико-літературному процесі. До написання "Сонячної машини" (1921-1924) в українському письменстві не було подібних творів. Це був перший соціально-утопічний роман. Встановити невипадковість появи книги Винниченка попри її уявне невписування в історико-літературний контекст дозволяє застосування компаративістичної наукової методики.

Увагу притягає повна синхронність написання "Сонячної машини" й близьких до неї за жанром і багатьма змістовно-художніми параметрами перших прозових творів К.Чапека - "Фабрики Абсолюту" (1922) і "Кракатіта" (1924). Це наводить на думку про соціально-історичну детермінованість одночасного звернення двох великих письменників до нерозроблюваної до того часу в їхніх національних літературах тематики та відповідного її втілення.

Ця синхронність певною мірою пояснюється світовою політичною та культурною ситуацією: у 1920-ті роки до соціальної фантастики звертаються представники багатьох літератур. Але якщо в анґлійській (певною мірою також у французькій, німецькій, російській) літературі соціально-фантастичні твори існували раніше, то для української літератури це була новина, а для чеської - майже новина. Певні зародки соціальної фантастики можна вбачати в "Дорозі світла" Я.А.Коменського. Утопічні моделі пропонувалися Бернардом Больцано в трактаті "Про найкращу державу, або Роздуми того, хто любив людство, і про найдоцільнішу орґанізацію суспільства громадського" (1819). Помітним (на відміну від творів Коменського й Больцано - чисто літературним явищем) стали романетто Якуба Арбеса "Ньютонів мозок" (1877), де звучить проблема відповідальності вченого за долю його відкриття - можливе злочинне використання відкрит-

тя, та "Кандидати на існування" (1878), де художньо доводиться рокованість та фіаско спроб справдження соціально-утопічних ідей Оуена та засуджується створення таємних революційних організацій, а також у повістях Сватоплука Чеха про подорожі пана Броучка.

Однак, оскільки кожний літературний феномен зумовлений перш за все національними чинниками, то можна апріорно припустити, що синхронність творчих змагань Винниченка та Чапека стане зрозумілою, якщо застосувати зіставний, паралельний огляд двох письменств від початку нової літературної доби до першої чверті XX ст. (Такий огляд тут чиниться лише з погляду зацікавлення своїм національним чи загальнолюдським).

Для обох літератур характерний так званий нетрадиційний чи некласичний тип розвитку, той тип розвитку, що його пройшла більша частина слов'янських літератур Середньої та Південно-Східної Європи. Щодо співвіднесеності національного із загальнолюдським історичний шлях нових чеської та української літератури можна поділити на кілька етапів.

Перший етап - становлення нової національної літератури та літературної мови за обставин, коли народ утратив державність, а національна культура зазнавала переслідувань і заборон з боку держави-завойовника. У цих умовах, природньо, перед письменством поставали завдання сприяти національному самоутвердженню, відтворити після вікової перерви нормальний культурний процес, бодай вибороти можливість творити рідною мовою, закласти підвалини професійної культури, що за рівнем розвитку була б сумірна з культурами європейських народів, які мали нормальну державність. Звідси випливала нагальна потреба відродження приспаної національної самосвідомості. На цьому етапі література майже виключно відображує суто національні проблеми, орієнтована на осягнення національної самобутності, в першу чергу шляхом творчого засвоєння фольклорно-етнографічних скарбів і народної мови, на зображення національної минувшини та побуту неденаціоналізованих верств народу (насамперед селянства). Суто літературні заняття значна частина митців поєднує з ширшими культурологічними: збирання фольклорних та етнографічних пам'яток, віднайдення та видання старовинних рукописів, фундування часописів рідною мовою, музейних збірок, видавнича діяльність, просвітництво тощо. Це - період сентименталізму й романтизму (з елементами бароко). У пошуках національної автентичності - спирання на досвід більш розвинутих на той час літератур. Надто це очевидно в жанрах байки та балади. З інших жанрів найхарактерніші оповідання та повісті з народного побуту (синхронно: основна частина таких творів Б.Немцової - 1855-59, народні оповідання М.Вовчка - 1857-62); пісня, що близька за змістом і стилем до народної; поема; драматичні твори; знов-таки з народного життя.

Цьому етапові властиві змагання, відновлюючи національну свідомість і культуру, спертися на слов'янщину, слов'янську спільноту (наукові розвідки, переклади та переробки творів з фольклору та письменства інших слов'янських народів, "кування слів" за іншослов'янськими взірцями). Найпоказовішим тут є чеське будительство, що переростає в Перше слов'янське відродження (Добровський, Шафарик, Чепаковський, Ганка, Коллар); в Україні - Кирило-Мефодіївське товариство, Костомаров, Куліш, Шевченко). В обох літературах спостерігаємо патріотично вмотивовані містифікації - публікації начебто народних епічних творів. Саме на цьому етапі було закладено міцні підмурки всієї дальшої національної літератури та культури.

На другому етапі, з середини XX ст., починається розширення ідейно-тематичного діапазону. Суто національна проблематика зберігається, але поступається чільним місцем соціальній, яка знов-таки художньо вирішується на своєму національному матеріалі. Безпосередньо зображується життя тих верств населення, які були найменш зденаціоналізовані: у першу чергу селянство, менше - сільське духівництво, сільська шляхта, інтеліґенція; в Чехії, де міста на той час починають відновлювати свою чеськість, - міщанство. Це етап переважання реалізму. Обидві літератури щонайменше досягають, а можливо, на певних ділянках випереджають загальний рівень західноєвропейського реалізму. На думку О.В.Чичеріна, "Малостранські повісті" (1878) Я.Неруди започаткували новий нерудівський етап розвитку реалізму в світовій літературі: Неруда - Чехов - Коцюбинський [8].

На зламі XIX-XX ст. обидва письменства, аж ніяк не втрачаючи з поля зору національну - тогочасну й історичну - тематику, починають виходити за національні тематичні межі. Увагу привертає переважно минуле чужих народів і країн. Відбувається духовний вихід на світові, ґлобальні, як то кажуть, вічні питання. Це спричинено низкою літературних і позалітературних чинників. По-перше, національна самосвідомість зміцніла, отож виникає потреба пильніше роздивитися в міжнаціональному околі, по-друге, позаяк завдання відстоювання своєї національної культури на загал вирішене, то засвоєння історичного досвіду та мистецького здобутку інших народів аж ніяк не загрожує долі своєї культури. Навпаки - стає доконечною передумовою дальшого власного поступу. По-третє, вже сформувався досить чисельний національно мислячий інтеліґентний читач, якого цікавлять загальнолюдські філософські, моральні, соціальні проблеми всесвіту.

Посилюється звернення до міжнародних традиційних сюжетів та образів - Я.Врхлицький: "Смерть Одіссея" (1882), "Твардовський" (1885), "Мерлінів дуб" (1890), "Танталове замирення" (1891), "Смерть Гіпподамії" (1891), "Бар Кохба" (1897), "Йоганнес Др. Фауст" (1904); Ю.Зейер: "Суламіт" (1883), чотирочастинна "Королівська епопея"

(1896), "Оссіанове повернення" (1905); В.Дик: "Напоумлення Дон Кіхота" (1913), "Щуролов" (1915); Франко: "Смерть Каїна" (1889), "Лис Микита" (1890), "Мойсей" (1905); Л.Українка: "Роберт Брюс, король шотландський" (1894), "Вавілонський полон" (1903), "Кассандра" (1908), "Камінний господар" (1912), "Ізольда Білорука" (1913).

Другим національним відродженням спричинений цілком новий етап. Українці та чехи вибороли незалежність, усвідомили себе як державну націю. Зросло зацікавлення не лише минувшиною, але передусім тогочасністю народів світу (яке перше було спорадичним). Виникає зацікавленість і понаднаціональними проблемами, художнім прогнозуванням. Обидві літератури сягають рівня розвитку, на якому знаходяться найрозвиненіші літератури. Саме тоді з'являються соціально-фантастичні твори Винниченка та Чапека, які вписуються в один міжнаціональний синхронний типологічний ряд.

Подальша доля народів складається по-різному. Чехи створили самостійну державу. Українці знову її втратили. Чеське письменство розвивається в нормальних умовах. Українське - розколюється на два відгалуження, що між ними майже немає творчих контактів - підрадянську літературу і літературу діаспори - літератури з різними ідеологіями, а відтак досить різною тематикою, проблематикою, стилями. (Інша річ, що існувала література для шухляди: наприклад, поема В.Сосюри "Мазепа", що над нею поет працював 33 роки, без надії на оприлюднення).

Відмінність історичної долі відбивається на проблематиці (зіставлення робиться лише у вищеназваному аспекті). У чехів стає продуктивним жанр нарисів про закордонні подорожі: К.Чапек, Я.Дуріх, І.Ольбрахт, Ю.Фучік та багато інших. Вони цікавилися життям державних народів, зіставляли зі своєю країною, їх обходило, що і як з чужого досвіду можна застосувати на батьківщині. Чітко виголосив своє кредо в "Листах з Анґлії" саме Чапек: "Перебуваючи в Анґлії, я весь час думав про те, що приємне залишилося вдома... І не кажіть мені, що в нас мало можливостей: всесвіт навколо нас, слава Богу, рівний по розміру всесвітові навколо Британської імперії. Маленький пароплавик не вмістить стільки, як великий корабель, але, друзі, він може попливти так само далеко, він може пливти туди,куди пливе великий пароплав, і кудись в інше місце. Вся справа полягає в мужності" [6, с.79-80].

В Україні погляд на життя інших народів було штучно детерміновано комуністичним світобаченням, прославленням відповідних догм і ідеалів, соціалістичним реалізмом. З'являються твори, де таврується "капіталістичне пекло", розповідається про класову боротьбу в країнах Заходу і Сходу. Насамперед це стосується О.Досвітнього. Він перебував у 1916-18 рр. у Сполучених Штатах Америки, Японії, Китаї. Отож, на відміну від багатьох інших авторів міг спостерігати

"закордонне життя" з середини. Його твори користувалися великим читацьким успіхом. "Досвітний є перша і єдина індивідуальність у нашій літературі, яка зуміла оволодіти так званим мандрівницьким жанром, - писав М.Хвильовий і порушив питання, - Чи не час поговорити про "нотатки мандрівника" і поговорити як про річ, яку треба поставити на одне з почесних місць у нашій сучасній белетристиці?" [3, с.142]. Справді, саме книжки Досвітнього "Тюгуй (новели з життя китайського народу)" (1924), "соціальні романи": "Американці" (1925), "Ґюлле" (1927), попри ідеологічну обмеженість, найліпше виконували функцію зазнайомлення читача України з закордоном. З інших творів варто згадати оповідання П.Іванова "Лі-Пен-Чай" (1925), "позаокеанського письменника" М.Ірчана "Лі-Юнк-Шан і Лі-Юнк-По" (1926), "Повість про містера Юма, мюзігол, про таверну й трампа Джека" (1926) М.Бажана.

Згодом письменники починають вихваляти соціалістичні перетворення в різножанрових творах про Середню Азію: "Роман Міжгір'я" (1931) І.Ле, книжки нарисів І.Багмута "Подорож до Небесних гір" (1930), "Верхівці засніжених гір" (1935), повість О.Донченка "Аул Іргиз" (1939), історико-революційна повість О.Десняка "Тургайський сокіл" (1940), повість "За ширмою" (1957) Б.Антоненка-Давидовича, поезії М.Рильського, М.Терещенка, П.Тичини, С.Крижанівського, В.Мисика, М.Бажана, Т.Масенка, твори про Туркменію А.Турчинської, роман О.Донченка про нафтовиків Баку "Море відступає" (1934) тощо. Або ж зображення Монголії Ґ.Шкурупієм.

Не дивно, що соціально-фантастичні романи з глобальною проблематикою й топосом, який розширюється аж до меж усієї планети, постає саме в діаспорі. Другою, хоча й не вирішальною, причиною, яка до того ж випливає з першої, слід уважати безпосередні життєві контакти Винниченка з закордоном: перебування в Чехословаччині й Німеччині.

Винниченкову книгу доцільно зіставляти водночас з двома Чапековими творами. За певними параметрами показове порівняння з "Фабрикою абсолюту", за іншими - з "Кракатітом" (зокрема, за жанрово-стилістичними ознаками). Всі три твори визначають як соціально-фантастичні романи. Щоправда, романність "Фабрики абсолюту" викликає певні застереження. Водночас вони - утопії: Власне у чеського автора - антиутопії, точніше - неґативні утопії. Протиріччя між цими жанровими визначеннями (роман і утопія) немає. Утопію слід уважати метажанром. Вона може втілюватися в різних жанрах: трактат, переказ, повість, драма тощо. Що ж до антиутопії в її різновидах, то вона є частиною цього метажанру, бо її відрізняють від власне утопії не структурні відмінності, а лише авторська позиція, так би мовити, зміна "плюса" на "мінус".

Романи близькі передусім за проблематикою: великий науковий винахід, його наслідки, загроза війни, яка набагато страшніша від допіру закінченої першої світової, настрої катастрофізму, есхатології, апокаліптики. Композиційна, ейдологічна, стилістична структура "Фабрика Абсолюту", за авторським визначенням - "роману-фейлетона", цілком відмінна від структури "Сонячної машини". Та щодо проблематики саме "Фабрики Абсолюту" найбільше перегукується зі "Сонячною машиною". Проте, зачипаючи однакові справи, письменники дають різні, часом протилежні відповіді. За Винниченком, такий винахід веде до звільнення людини, до вселюдського братерства, до безкінечного планетарного свята. За Чапеком - призводить до катастрофічних війн усіх проти усіх, до великої планетарної руїни. Фактично це філософсько-художня полеміка. Не свідома полеміка саме в аналізованих творах, але Чапек заперечував ідеї, що близькі до Винниченкових, ще раніше, в "R.U.R." (1921). За Винниченком, звільнення від мозольної праці дорівнює створенню ідеального соціалістичного суспільства. За Чапеком - спричиняє виродження, а відтак загибель людства. Вустами найближчого авторові персонажа "R.U.R." Алквіста дається оцінка стану, що склався після того, як людство звільнилося від праці: "Цілий світ, цілі материки, ціле людство, все - суцільна бездушна тваринна оргія" [9, с.130].

Час дії в трьох порівнюваних романах - близьке майбутнє. Події "Фабрики абсолюту" автором датовано 1943-53 рр. Коли точаться події "Сонячної машини" та "Кракатіту", немає прямих авторських вказівок. Та очевидно: незабаром після першої світової війни, тобто майже синхронно написанню цих творів. Однотипна структура місця дії. Вона має концентричні кола. Спочатку в усіх випадках мікротопос - лабораторія хіміка, де він зробив свій епохальний винахід - експозиція сюжетного розвитку. Відтак розширення топосу концентричними колами. Друге коло - ціла країна, де точаться основні сюжетні події. У "Фабриці Абсолюту" це - Чехія. В "Кракатіті" події починаються теж у Чехії, та незабаром перекидаються в Німеччину, де й розгортається основна частина сюжету. У "Фабриці Абсолюту" чеський топос - не просто формальна локальна вказівка. Як і в інших прогностичних творах Чапека, чеськість постійно наголошується антропонімами, топонімами, побутовими та психологічними подробицями. У "Кракатіті" це стосується першої частини, дія якої відбувається на батьківщині письменника. В дальшому послідовно створюється німецьке забарвлення, дарма, що слів "Німеччина", "німці", "німецький" не вживано.

У Винниченковому творі друге, національне, сюжетне коло дії - Німеччина. Тут з самого початку до останньої сторінки триває сюжетна дія. Німецькість дійових осіб, подробиць тощо підкреслена ще сильніше, ніж у "Кракатіті". Відмінність між письменниками щодо національного місця дії знов-таки запрограмована історичним контек-

стом. В умовах втрати батьківщиною Винниченка національної незалежності, відсутності справжньої української держави дія соціально-фантастичного роману ґлобального задуму не могла локалізуватися в Україні. Здається, вперше у Винниченка дія твору відбувається не на українському терені.

Третє коло - вся планета, світ, який, проте, безпосередньо не зображується. Але, так би мовити, динамічна хвиля, що, поширюючись, охоплює всю земну кулю, резонансно повертається в друге змістовно-композиційне коло - Німеччину ("Сонячна машина", "Кракатіт"), або Чехію ("Фабрика Абсолюту").

В усіх трьох творах подібні головні герої - ґеніальні вчені: хімік Рудольф Штор ("Сонячна машина), фахівець з "деструктивної хімії" Марек ("Фабрика Абсолюту"), хімік Прокоп ("Кракатіт"). В основі сюжетів лежить боротьба навколо їхніх відкриттів. У "Сонячній машині" це - спосіб безпосереднього перетворення будь-якої рослинної маси під впливом сонячного проміня на ідеальну їжу для людей. Процес її виготовлення майже не вимагає зусиль!.. У "Фабриці Абсолюту" це - виділення з матерії "хімічно чистого Бога" [10, с.26], чистої енергії, яка здійснює виробництво без людської праці. У "Кракатіті" - синтез вибухівки нечуваної сили.

Тема ґеніального відкриття чи винаходу та його наслідків зародково існувала ще за середньовіччя. Особливої ваги вона набрала з XIX ст., коли наука стала значною продуктивною силою, почала владно впливати на всі сторони людської цивілізації та культури. Ця тема невід'ємна від образу великого вченого (інженера, хіміка, фізика). Низку таких образів знаходимо в творах різноманітних напрямів: ґотична повість М.Шеллі "Франкенштайн, або Сучасний Прометей" - 1818; реалістичний роман О.де Бальзака "Втрачені ілюзії" - 1837-43; найтиповіший роман варшавського позитивізму "Лялька" Б.Пруса - 1887-89.

Але найміцніша традиція дальших розробок теми ґеніального відкриття та його наслідків викристалізовується в романах Жюля Верна. Відбувається переростання наукової фантастики в соціальну з долученням утопічних або антиутопічних мотивів: "П'ятьсот мільйонів бегуми" (1878), "Робур-завойовник" (1886), "Володар світу" (1904). Відтак варіанти теми повторювано незлічену кількість разів: ціла низка творів Ґ.Уеллса, "Тунель" (1913) Б.Келлермана, "Гіперболоїд інженера Ґаріна" (1925-27) О.Толстого, "Радіомозок" (1927) С.Бєляєва. Отже, за такими параметрами, як тема й головний герой, книжки Винниченка та Чапека орґанічно вписуються в загальноєвропейський літературний процес.

Антаґоністами головного героя в "Сонячній машині" та "Кракатіті" є репрезентанти німецької аристократії-вояччини. Складається враження, що обидва романісти перебільшували суспільну вагу монархічно-аристократичних кіл у двадцятих роках нашого століття. Надто це сто-

сується Чапека: у його романі військова промисловість служить меті реставрації династії. Старовинний феодальний замок Балттина, оточений прегарним парком, складає єдине ціле з величезним комбінатом вибухових речовин. Володар замку князь Гаґен-Балттин - головний керівник комбінату. Втім аристократи залежать від капіталістів нової формації. У "Кракатіті" це - надзвичайно активний авантюрист Карсон. Він не шляхтич, не має наукових знань, але є душею й рушієм комбінату. Карсон ще мусить служити аристократам, та після смерті старого князя стає керівником заводів. Промисловість переходить у нові руки. Характерна подробиця, яку підкреслює сам Карсон, - він не німець, а датчанин. Капітал і промисловість починають ставати понаднаціональними. Заволодіти кракатітом намагаються й господарі анґлійського центру озброєнь Ґроттупа. Однаковість справ і замірів німецьких та анґлійських конкурентів наголошена тим, що найактивніші представники виступають під однаковим прізвищем Карсон.

У "Сонячній машині" реальна міць зосереджена в руках голови Світового Об'єднаного банку Фрідріха Мертенса. Це фінансист, якому залишилося буквально зробити один крок, аби осягнути особисте абсолютне панування на цілій планеті.

Контрдію проти повояччиної спілки аристократів і плутократів і в "Сонячній машині" і в "Кракатіті" ведуть революційно-анархічні орґанізації.

У Винниченка капіталістичному ладові, буржуазно-плутократичній державі, військово-аристократичним колам протистоїть всюдисуща, всемогутня, таємна, невловима для поліції орґанізація Інарак. Це позитивна сила, що підтримує доктора Рудольфа Штора й решта-решт приводить людство до загального добра і щастя. До Інараку, до створеної їм Вільної Спілки прилучаються всі кращі люди, аж до Мартенса.

У Чапека таємнича орґанізація міжнародних анархістів - третя сила, що бореться проти господарів як Балттина, так і Ґроттупа за кракатіт. Анархісти прагнуть скористатися з винаходу Прокопа для революційної перебудови світу. Вони володіють іншим важливим винаходом - радіопередавачем, що здатний своїми хвилями порушити будь-який радіозв'язок. Решта-решт ці хвилі спричиняють жахливий вибух кракатіту. Анархістів змальоване як здекласоване збіговисько вихідців з різних суспільних верств. З відвертою антипатією, гостро сатирично зображено їхні безперервні сварки з приводу тактики, недисціплінована хаотичність, зашорений фанатизм у поєднанні з вузьким еґоїзмом. Недарма орудар анархістів аристократ-авантюрист д'Емон - єдина серед них діяльна особа - зневажає своїх нібито однодумців. Коли вони можуть порушити плани д'Емона, він їх знищує за допомогою опромінювання кракатіту. За Чапеком, революціонери не менш, як військово-промисловий комплекс, годні загладити людство. Це відби-

то й у значущому прізвищі д'Емон (Демон) - тобто втілення руйнівної лиховісної сили.

У ставленні до революційний кіл гостро вирізняється відмінність світобачення письменників. Ідейне спрямування цілого життя Винниченка характеризується зацикленістю на соціалістичних ідеях. Павло Скоропадський зазначав:"Винниченко говорив (не мені, але мені переказували), що для створення України він уважає за доконечне, аби по ній прокотилася хвиля більшовизму" [4, с.53]. Це однаково властиво його політичній діяльності і художній творчості, надто раннім оповіданням і соціально-утопічним романам 30-х рр. Соціалістичні, більш того, комуністичні погляди викладені у "Відродженні нації". Останній розділок "Так мусить бути" являє панеґірик більшовизму: "Російська робітничо-селянська революція великим досвідом своїм дала наочну лекцію реального здійснювання соціальних завдань пролетаріату... дала Європі воістину приклад соціального чуда, яке підносить захватом революційні живі елементи й охолодить предсмертною тривогою елементи паразитарні, злочинні, гнилі" [1, с.501].

Зрештою це - вразливе місце, ахіллесова п'ята майже всього українського національного визвольного політичного та літературного руху: вперте протиприродне намагання поєднати два антагоністичні чинники: національну ідею з соціалізмом. Історія довела: така злука рокує український рух на поразку. Яскравий фактичний матеріал містять всупереч авторській ідеолоґії мемуари Винниченка, так само як спогади його антаґоніста гетьмана Павла Скоропадського. Втім, небагато було тих, хто збагнув ворожість комунізму національній справі: Д.Донцов, Д.Дорошенко, В.Липинський, А.Шептицький. Що ж до Винниченка, то його світоглядно-політична позиція фактично дуже близька позиції більшої частини літераторів підбільшовицької України. (Тут недоречно з'ясовувати співвіднесеність щирості й вимушеності в їхній творчості).

Цікаво порівняти позицію Володимира Винниченка, наприклад, з позицією Володимира Сосюри. Поет десятиріччями чинив спроби злучити національну ідею з комуністичною. Наприклад, у вірші "Сльози" (1928) він уболіває над історичною долею (чи недолею) української нації:

Польща і Русь збирали сили
І до земель ішли нових.
Ми їм історію творили
Самі ж жебрачили у них [5, с.64].

І, як уявне розв'язання й заспокоєння, штивно більшовицьке завершення:

Я чую голос цей прозорий
І тихі сльози селюка

Неначе Леніна рука
Втирає з лагідним докором [5, с.175].

Коментарі, як то кажуть, зайві.

Супротилежно Винниченкові чеський письменник цілковито відкидає комуністичну ідеологію. В статті "Чому я не комуніст?" (1922) він твердив: "Мета комунізму - владарювати, але аж ніяк не рятувати, на його прапорах написано гасло влади, але не допомоги" [7, с.240]. "У пролетаря переважно є серце... він... схильний до співчуття, любові та самовідданості. Комунізм зі своєю ненавистю і класовою люттістю хоче перетворити цю людину на тварину; на таке приниження бідняки не заслуговують" [7, с.242]. Заперечення комуністичної доктрини та практики є складовою частиною неприйняття ідеї будь-якого нав'язуваного перетворення світу, якими б вабливими міркуванями та гарними гаслами аж до обіцянок щасливого майбутнього для цілого людства не арґументувалася потреба соціального насильства - мілітарного, релігійного, революційного чи ще якогось.

Обстоюючи гуманізм, чеський письменник "Фабрикою Абсолюту" художньо доводить неприйнятність руйнації існуючого світоладу і порушує питання про траґічність непередбачуваних наслідків чи то практичного застосування наукового відкриття, чи то - ширше - абсолютного здійснення людських бажань і переконань. Релятивіст Чапек закликає до взаєморозуміння та взаємоповаги: "Людина може гадати, що інша віра є поганою вірою, але не повинна гадати, що той, хто її дотримується, є паскудним, хамлуватим, шахраюватим типом. Так у політиці, так і в усьому... Чим більша справа, в котру віриш, тим більша погорда до тих, хто в неї не вірить. Але ж найбільшою вірою має бути віра в людей... Кожен надто добре міркує про людство, але про кожну окрему людину, то вже ні. Тебе вб'ю, а людство врятую. А це недобре." [10, с.166]. Цією світоглядною протилежністю пояснюється відмінне зображення революціонерів і їхні цілком різні сюжетні функції в "Сонячній машині" й "Кракатіті".

Стилістично, сюжетно, жанрово з Чапекових творів до "Сонячної машини" ближчий саме "Кракатіт". В.Харкінс відзначав, що в цьому романі сполучаються найрізноманітніші жанрово-стилістичні складники: реалізм, символізм, ліризм, детектив, науково-популярний жанр, мелодраматичність [11, с.109]. Це слушно й щодо Винниченкового роману. Хіба що немає символістичності. Харкінс убачає в "Кракатіті" впливи Достоєвського, Фрейда, Уелліса, Честертона, Арбеса [11, с.108]. Впливи трьох перших очевидні й у "Сонячній машині". Але ж, крім цього, обидва твори очевидно перегукуються з жанром пригодницько-екзотичного роману, так популярного в 20-ті рр. нашого століття - П.Лоті, П.Бенуа, П.Адама, Р.Хаґґарта. Елементи сатири сусідять з психолоґічно-сексуальним аналізом чуттів і вчинків. Така подібність тим показовіша, що на загал любовно-еротичні складники

мають у творчості Винниченка незрівняно більшу вагу, ніж у Чапека. Сильна натура Рудольфа і Прокопа, як магнітом, принаджує жінок. Прокіп, що не зазнав кохання протягом тридцяти восьми років, переживає ніби за "законом стислого часу" чотири любовні пригоди: з таємничою незнайомкою під серпанком (втілення мрії про особисте, нездійснене саме через романтичність, щастя), з юнкою - дочкою доктора Томаса - Анні, з аристократкою Віллі, з дівчиною-анархісткою.

Споріднені романи і за шерегом інших сюжетно-образних подробиць і мікроситуацій, подібні, сказати б - подвійні або рівнобіжні, головні герої - доктор Рудольф Штоф і Прокоп (беззастережне захоплення своєю наукою, відлюдництво, фізична сила, каліцтво). Подібні образи головних героїв - аристократок: принцеси Елізи та князівни Віллі. На загал багато спільного в зображенні старої аристократії (портретні замальовки, побут, звичаї, наради). Нагадують одне одного старі слуги Ганс Штоф і Пауль. Подібний мікротопос: старовинний палац або замок, оточений давнім парком. Таких паралелей багато. Вочевидь обидва письменники свідомо використовують певні кліше, що властиві пригодницько-екзотичному роману. Чи, може, об'єктивно впливали закони жанру, або ж т.зв. пам'ять жанру?

Обидва письменники: Винниченко після "Сонячної машини", Чапек після "Фабрики Абсолюту" та "Кракатіту" працюють на царині соціальної фантастики. Та в їхніх літературах доля соціальної фантастики склалася в різний спосіб. У чеській з Чапековим "романом-фейлетоном" перегукується написаний того ж 1922 р. "неправильний" (nepravidelný), як визначив його автор, роман І. Гауссмана "Промислове виробництво доброчинності": створення препарату, який збуджує любов до ближнього, парадоксально призводить до війни усіх проти усіх, "етичний ідеал стає предметом промисловості, торговельних трансакцій" [12, с.9]. Відтак - похмуро-утопічний і водночас гумористичний, за авторським жанровим визначенням, "фантастичний роман" Е.Вахека "Пан світу" (1925). Вахек належав до ґенерації братів Чапеків. "Паном світу" "він хотів позмагатися з автором "Кракатіту". Якщо Чапек цілком відпустив узду своїх фантазій задля пригодницького сюжету, то Вахек виходив з логічних засновок... з суспільно-політичної ситуації двадцятих років" [13, с. 245-250]. Далі з'являються роман "Дім у тисячу поверхів" (1929) та книжка утопічних оповідань "У країні наших онуків" (1956) Я.Вайсса. Антиутопічний і антитоталіаристський сенс мала траґедія "Сьогодні ще зайде сонце над Атлантидою" (1956) В.Незвала. Великого розвитку дістала Чапекова традиція в 90-х рр.: "Війна з багатоликим звірем" (1983) В.Парала (з авторською посвятою Чапекові), "Пожежа будівлі "Біля золотих лебедів" (1987) З.Вольного, "Таких тисячу кроків" А.Плудека (1988),

"Мінеґава з'являється завтра, або Психоскоп Маріана Колди" Й.Несвадби, "Блажений вік" (1967) І.Марека.

В українській літературі соціально-фантастична лінія, що її започаткував Винниченко "Сонячною машиною" та продовжив романами "Нова заповідь" (1931-33), "Вічний імператив" (1936), "Лепрозорій" (1938), фактично на цьому перепиняється. Це спричинено, по-перше, відсутністю справжньої української державності, а звідси випливає усвідомлене чи неусвідомлене відчуття "вторинності", провінційності. Так би мовити, не до глобальних поблем, скоро під загрозою екзистенція нації. Друга причина - рабське підкорення комуністичній ідеології, якій слугують нечисленні соціально-фантастичні твори: Ю.Смолич - романи "Останній Ейджевуд" (1926) і "Господарство доктора Ґальванеску" (1929), романна трилоґія "Прекрасні катастрофи" (1935); В.Владко - повість "Ідуть роботарі" (1931); О.Левада - траґедія "Фауст і смерть" (1960).

З усього вищевикладеного випливають певні типолоґічні висновки. Творча зустріч двох класиків української та чеської літератур - Володимира Винниченка й Карела Чапека, на той час найвидатніших у своїх національних літературах письменників - в утопічно-антиутопічному метажанрі, зустріч саме в першій половині 20-х рр. - закономірне, сказати б, "доконечне" для їхніх літератур явище. Воно детерміновано як діахронно, так і синхронно; інакше кажучи, лежить на схрещенні діахронно-національної та синхронно-міжнаціональної осей лвтературного розвитку.

Зіставлення романів Винниченка і Чапека доводить наявність типолоґічних сходжень на різних змістовно-художніх рівнях, але разом з тим дуже вагомих різниць, що вони пояснюються відмінностями суспільно-політичної та літературної ситуації в Чехії та Україні, а також світоглядними позиціями письменників.

1.*Винниченко В.* Відродження нації. Ч.1. К. - Відень, 1920.
2.*Винниченко В.* Твори: У 26 т. 1925. Т.23.
3.*Лейтес А. і Яшек М.* Десять років української літератури. [Харків], 1928. Т.1.
4.*Скоропадський П.* Спогади: кінець 1917 - грудень 1918. К.-Філадельфія, 1995
5.*Сосюра В.* Поезії: У 3 т. [Харків], 1930. Т.3.
6.*Чапек К.* Вибрані твори. Ужгород, 1951.
7.*Чапек К.* Почему я не коммунист? // Нов.мир, 1989, N 9.
8.*Чичерін О. В.* Про один з етапів розвитку критичного реалізму // Міжслов'янські літературні взаємини. Вип.2, К.,1961.
9.*Čapek K.* Hry.- Praha, 1956.
10.*Čapek K.* Továrna na Absolutno: Roman-feileton. Praha, 1962.
11.*Harkins W.E.* Karel Čapek. New York - London, 1962.

12.*Haussman J.*, Velkovýroba ctnosti (nepravidelný roman). Praha,1975
13.*Vachek E.* Pan světa. Praha, 1971.

Стаття надійшла до редколеґії 25.03.93

Summary

In the 1920's in Ukrainian and the Czech literatures there appeared works which are very similar in their genre, thematic and stylistic parameters. They are Solar Machine (1921-1924) by Volodymyr Vynnychenko and The Absolute Factory (1924) and Cracatit (1924) by Karel Čapek. This simultaneousness is determined by the similarity of the two historical and literaturary processes. The differences between V.Vynnychenko's and K.Capek's works result from the difference between of the Ukrainian and Czech national life in 1920s and the polarity of the authors' world outlooks.

© *А.Р.Волков,1996*

О.В. Бойченко
Чернівецький університет

РОМАН Й. ТА М.ТОМАНІВ "СОКРАТ" У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СОКРАТІАНИ XX СТ.

Образ Сократа та блок мотивів, що пов'язані з судом над ним, становлять відносно стійкий традиційний комплекс, який, трансформуючись, функціонує в літературі вже майже два з половиною тисячоліття. Як вірно зауважує А.Р.Волков, здебільшого "літературної традиціоналізації зазнають ті ситуації, про які можна сказати: вперше, або з найбільшою силою в історії" [3, с.7]. Суд, на якому Сократа було визнано винуватим у тому, що він "не визнає богів, котрих визнає держава, а вводить інші, нові божества; винуватий також утому, що розбещує молодь" [7, с.39], і виявився тією першою в європейській історії ситуацією, завдяки якій образ афінського мислителя традиціоналізувався, а відтак зазнав чисельних трансформацій у літературі. Після суду над філософом з'являються чисельні літературні обвинувачення та апології Сократа. Щодо перших, на жаль, не залишилось достовірних даних. З великою долею ймовірності можна припустити, що їх автори, як наприклад, софіст Полікрат (IV ст. до н.е.), спиралися на поставлену задовго до суду комедію Арістофана "Хмари".

З чисельних апологій до нас в повному об'ємі дійшли Платонова та Ксенофонтова. Відомо також, що існували твори з цією ж назвою у Феопомпа, стоїка Теона з Антіохії, платоніка Теодекта з лікійської Фаселіди, Деметрія Фалерського (IV - III ст. до н.е.), Лібанія (IV ст. н.е.) та ін. Ще більшої ваги в історії європейських літератур набуває жанр сократичного діалогу, який досить детально схарактеризував і прослідкував еволюцію "продуктів його розпаду" аж до поліфонічного роману XIX ст. М.Бахтін ("Проблемы поэтики Достоевского":М.,1979). Подібно до того, як завданням історії культури взагалі є "вивчення переосмислень" [1, с.91], так і дослідження сократіани передбачають встановлення тих співвідношень, які існують між різними варіантами та інваріантом. У випадку з судом над Сократом, на відміну від традиційних сюжетів та образів (ТСО) фольклорної, міфологічної та власне літературної ґенези, інваріантом виступає реальна

історична подія, на основі якої приблизно водночас виникає кілька літературних варіантів.

Використовуючи вживану в теорії ТСО термінологію, можна сказати, що реальна історія Сократа - це "простосюжет"; комедія Арістофана "Хмари", очевидно, відіграла ролю "сюжета-посередника" для літературних обвинувачень Сократа в античності; твори ж Платона та Ксенофонта до цих пір залишаються "сюжетами-зразками" (для порівняння: "сюжет-зразок" фаустіани - "Фауст" Ґьоте). Однак, не слід забувати про певну умовність наведеної класифікації щодо ТСО історичного походження. Особливо це стосується "простосюжету", адже зрозуміло, що "сюжет" реального життя, навіть найґеніальнішого, доки він не пройшов літературної обробки, залишається дохудожнім явищем. Обмежений простір тексту та й сама назва статті не дозволяють прослідкувати історію активної рецепції сократівського комплексу, а змушують перейти безпосередньо до творів XX ст.

На відміну від XIX ст., на яке припадає пік філософських переосмислень "історії Сократа" (Геґель, К'єркеґор, Ніцше та багато ін.), в XX ст. образ Сократа та суд над ним найбільш активно трансформуються в художній літературі, причому - і це, враховуючи раціоналістичний характер діяльності "першого етика", цілком закономірно - в літературі переважно реалістичної орієнтації. Мотив суду знаходить своє втілення в таких творах, як новела-памфлет К.Варналіса "Справжня апологія Сократа", "повість в діалоґах" Е.Радзінського "Бесіди з Сократом", новела Ю.Мушкетика "Смерть Сократа", романи Л.Юлленстена "Смерть Сократа" та Й. та М.Томанів "Сократ". При цьому К.Варналіс обмежується реалізацією тільки одного мотиву суду, а ще точніше - тільки останнього слова підсудного; інші ж автори звертаються і до мотивів, поява яких детермінована судом: очікування смерті, протягом якого Сократ веде бесіди з друзями, та виконання смертного вироку. З'являються також передсмертні бесіди з ворогом (у Радзінського - з Продіком, у Мушкетика - з Феогеном), згадок про які немає в жодному з античних джерел. Окрім детермінації наступних подій, суд у творах Варналіса, Юлленстена, Мушкетика, Радзінського та Томанів фокусує в собі й попередні події з життя Сократа. Слова, явища, вчинки, які до останнього моменту могли б видаватися хаотичним нагромадженням випадковостей, заломлені призмою суду, утворюють раптом чітку картину закономірностей долі. Також пишуться твори, в яких увага письменників сконцентрована на інших епізодах життя Сократа: траґікомедія Ґ.Кайзера "Врятований Алківіад", новела Б.Брехта "Поранений Сократ", а у фантастичному оповіданні М.Ларні "Сократ в Гельсінкі" дія взагалі розгортається в XX ст. в столиці Фінляндії, куди Сократ потрапив, скориставшись кількаденною відпусткою з раю.

Більшість мотивів, до яких звертаються автори XX ст., є інваріантними. Окрім вже вказаних судових, сюди відносяться також такі мотиви, як "Сократ - учні", "Сократ - Ксантіппа"; мотиви-характеристики: "демон", "іронія", "маєвтика"; мотив участі Сократа у військових походах. Як показує аналіз, основними чинниками трансформацій традиційного сократівського комплексу в літературі XX ст. є:

- зміни всередині інваріантних мотивів, зокрема, використання як художнього прийому анахронізму ("битва з персами" у Брехта, "бенкет" у Радзінського, "танець Сократа" у Томанів);
- привнесення до традиційного комплексу "чужих" мотивів, які в свою чергу можуть бути поділені на кілька груп:

а) традиційні, але для інших комплексів ("часово-просторове перенесення" у Ларні та Томанів, "наївна свідомість" у Ларні та Брехта);

б) "гіпотетичні" ("Сократ - християнство" у Варналіса та Радзінського; "зрада або відречення Платона" у Юлленстена, Томанів; у Радзінського - зраджує Перший учень);

в) "авторсько-волюнтаристські"; таким є мотив каяття у Варналіса, Радзінського та Томанів. Щоправда у двох перших авторів він носить ідеологічний характер, а у Томанів так би мовити "сімейно-побутовий": Сократ шкодує, що погано поводився з Ксантіппою.

Оскільки серед розглянутих творів, окрім "Сократа" Й. та М.Томанів, є ще тільки один роман ("Смерть Сократа" Юлленстена), логічно сказати кілька слів про те, як вони співвідносяться між собою.

Характерно, що творчість і Томанів, і Юлленстена позначена постійним інтересом до історичного та фольклорно-міфологічного минулого людства. Так активної рецепції з боку Юлленстена зазнають образи Каїна та Одіссея, Прометея та Орфея, Дон Кіхота та Дон Жуана, Робінзона Крузо та Фауста; в свою чергу Й.Томан, крім Сократа, звертається до персонажів чеського фольклору, пропонує свою версію історії Дон Жуана, а в історичному романі "Після нас хоч потоп" відтворює давньоримську дійсність часів Тіберія та Калігули.

Романи Юлленстена "Смерть Сократа" та Томанів "Сократ", розглянуті в порівнянні, за багатьма формально-змістовними ознаками утворюють антитезну пару.

Перш за все це стосується "часово-просторових континуумів", охоплених письменниками: дія роману Юлленстена відбувається в Афінах протягом однієї - останньої для Сократа - доби; дія роману Томанів починається в день народження Сократа і закінчується в день його смерті, тобто охоплює весь життєвий хронотоп героя.

Звичайно, стрижнем, навколо якого розгортаються події обох романів, є образ Сократа, але засоби розкриття цього образу у письменників діаметрально протилежні. На відміну від роману Юлленстена, де автор ніби не втручаючись в історію героя, пропонує кілька поглядів на його життя і смерть, тобто кілька варіантів інваріанта, Томани

не приховують своїх симпатій і протягом усього твору пропонують читачеві одну правду - правду їхнього Сократа. Відповідно, співвідношення позитивних та неґативних рис в персонажах прямо залежить від того, наскільки позитивно чи неґативно ці персонажі сприймають Сократа як особистість та філософа. Щодо цього О.Малевич вірно визначає роман Томанів як "монороман" [8, с.15].

Втім, слово "філософ" звучить в даному випадку надто гучно. "Я заперечую Платонові, - пише Й.Томан. - Я певен, що багато в чому він вчинив насильство над своїм учителем і нав'язав йому своє власне містичне та ідеалістичне мислення" [4, с.471]. Натомість Ксенофонт, котрого - як філософа - звичайно, й порівнювати з Платоном не можна і чий "Домострой", за словами С.Соболевського, за нових часів навіть "був улюбленим читанням (у французькому перекладі) для сільських господарів Франції" [7, с.255], користується значно більшою довірою чеських авторів. Опосередковано про це свідчить і пояснення самого Й.Томана, чому він зупинився у виборі головного героя на особі Сократа: "Це мій улюблений тип: народний філософ веселої вдачі, сповнений оптимізму - та що там казати - таким незламним оптимістом був мій тато, такий і я сам" [4, с.473]. "Такою" постає в романі Томанів і філософія: вона може бути до вподоби сільським господарям не тільки Франції XVIII ст., але й рівною мірою - Аттіки V ст. до н.е. та Чехії XX ст. Єдине, чого бути не може, - це засудження за таку філософію до смертної кари. Можливо, тому смерть Сократа зумовлена в романі Томанів перш за все соціально-політичними, а не світоглядно-філософськими причинами. Саме у відтворенні соціально-політичних конфліктів вбачає Й.Томан актуальність свого твору: "Тільки сьогодення могло кинути ясніше світло на Сократову епоху, що хиталася в запеклих, кривавих класових боях... Як це робиться у світі й тепер, так і тоді змовницькі ґрупи афінських оліґархів з'єдналися з найреакційнішими силами місцевими й закордонними, щоб підірвати або й зовсім знищити демократію" [4, с.476].

Залишимо, однак, "класову боротьбу" і перейдемо до інших характеристик твору. За жанром роман "Сократ" може бути визначений як синтез історичного, біоґрафічного та роману виховання (класифікація М.Бахтіна). Як вже говорилось, Томани прослідковують шлях героя від народження до смерті. Звичайно, автори не описують життя Сократа день за днем протягом семидесяти років: вони концентрують дію навколо основних моментів (відповідно до кількості частин їх є сім), перемежовуючи частини своєрідними "інтермеццо", в яких реалізується вже згадуваний мотив часово-просторового перенесення: Сократ з'являється в празькій квартирі письменника, де між ними відбуваються розмови, які допомагають Томану відновити "історичну правду". Для появи Сократа в Празі XX ст. досить важко придумати яке-небудь мотивування, якщо тільки не визнати як мотивацію в побу-

товореалістичному творі бажання самого Сократа, коли він довідався про те, що Томан пише про нього роман, "прийти й поговорити з ним" [11, с.99]. Щоправда, на думку О.М.Зарицького, котрий досить детально проаналізував орґанізацію художнього часу в романі Томанів, "такі інтермеццо, скорочуючи часову дистанцію, сприяють актуалізації і "осучасненню" історико-біоґрафічного матеріалу" [5, с.70]. Саме по собі твердження Зарицького не викликає заперечень, але, на наш погляд, відверте "осучаснення" Сократа, до якого вдаються автори, руйнує й без того не надто міцну художню цілісність їх роману. Разом з тим музичний термін "інтермеццо" з'являється в романі не випадково: "Кожну свою річ, - говорить Томан, - я компоную або як музичний твір, або як художнє полотно" [4, с.475]. Звичайно, говорити про повне співвіднесення роману "Сократ" з поліфонічним музичним твором (тим більше з таким строгим, як фуга, що, напр., демонструє 11-й епізод "Улісса" Дж.Джойса) не доводиться, але деякі контрапунктні прийоми у Томана можна помітити. Так, у пролозі перед самим народженням Сократа на подвір'ї розмовляють покровителька пологів Артеміда та Мом - божество, вигнане за нескінченні глузування з Олімпу. Сама їх поява вводить теми, які розвиватимуться протягом усього життя Сократа: майевтика та іронія. Це ж можна сказати й про скульптуру Силена, яку Сократ вирізьбив ще в юності і танець якого він в романі Томанів відтворює на суді, чим і доводить суддів до шалу.

Досить сумнівно, щоб історичний Сократ замість захисту влаштовував на суді танці, але мотив "танцюючого Сократа" має під собою історичні підстави і прослідкувати його ґенезу неважко. Ксенофонт в "Бенкеті" наводить похвальну промову Сократа на адресу мистецтва танцю, а один із співрозмовників зізнається, що підгледів одного разу, як Сократ танцював на одинці з собою [7, "Бенкет", II, с.16-20]. В XX ст. мотив" танцюючого Сократа" використовує польський поет Ю.Тувім, творчості якого, особливо, раннього періоду, притаманне захоплення "діонісійством". Д.Самойлов писав: "Тема діонісійська", "вакхічна" ніколи не змовкає в поезії Тувіма... Поезія його розвивається контрапунктно. Теми переплітаються, але не зникають" [10, с.8]. Саме в такому "вакхічному" ореолі змальовує Тувім афінського мислителя у вірші "Сократ танцює" (1920).

Свідчення про Сократа, які можна знайти в античних джерелах, стосуються в переважній більшості періоду його акме (охоплює постановку Арістофанових "Хмар", одруження з Ксантіппою, описані Платоном та Ксенофонтом бенкети) та суду й смерті філософа. І навпаки, про шлях, пройдений Сократом від народження до того часу, коли він став своєрідною емблемою Афін (а це більше сорока років), майже нічого не відомо. Тому після Платона і Ксенофонта письменники, описуючи, напр., суд над Сократом, не могли не враховувати іс-

нуючої традиції (наслідуючи або відштовхуючись від неї), в той час як реконструкція Сократових"дитинства-отроцтва- юності" передбачає значно більшу авторську свободу, якою й скористалися Томани.

В романі - що характерно для жанру виховання - прослідковується всебічне становлення Сократа разом із становленням навколишнього світу: гімнастичні вправи та робота з каменем зміцнюють тіло, перше (звичайно, нещасне) кохання виховує душу, спілкування з Анаксаґором і Фідієм, Періклом та Аспазією розвиває філософське мислення. "Фіксують" Томани й момент першого усвідомлення Сократом свого методу як майевтичного та першу появу демонічного голосу, якому, до речі, він у романі підкорюється не завжди.

Окрім апоології Сократа, Томани пропонують і своєрідну апоологію Ксантіппи. Апогеєм цієї апоології є слова самого Сократа, сказані в одному з інтермеццо у відповідь на запитання Томана, чи Ксантіппа справді була лихою жінкою: "Ці наклепницькі язики ладні були зробити з моєї сердешної Ксанти страховисько! Меґеру! Клянусь ощиреними зубами Цербера, що це брехня! - сердито вилаявся він. - То мої кісточки повинні були б вони перемивати. То я був упертюх! То вона натерпілася зі мною, а не я з нею"! [11, с.297]

Головна подія в житті Сократа - суд - стає й головною подією роману. Втім доводиться констатувати, що версія суду, запропонована Томанами, виглядає, м'яко кажучи, непереконливо. Вони, наслідуючи в зображенні Сократа Ксенофонта, "перейняли" і суттєві недоліки останнього, серед яких відзначена ще античними дослідниками загальна кволість стилю та відсутність так званої "етопеї", тобто відповідності між особою та її мовою. Діонісій Галікарнаський писав про Ксенофонта: "Людям неосвіченим та варварам він вкладає до вуст філософські промови" [7, с.21]. Цей же докір стосується й Томанів, у яких приблизно одної якості "філософські" сентенції можуть належати як Платонові, так і домогосподарці. Особливо помітними вказані недоліки є в промовах обвинувачів на суді. Враховуючи рівень античного судового красномовства, можна не сумніватись: якби історичні Мелет, Аніт та Лікон виступили так, як їх змусили Томани, нікому би на думку не спало засудити Сократа.

Суд в зображенні Томанів взагалі являє собою щось надто дивне. Відкинувши нічим не виправдане багатослів'я авторів, простежимо за перебігом подій: коли Сократ з'являється в ареопазі, судді (не всі, але переважна більшість) зустрічають його оплесками. Далі Мелет обвинувачує Сократа в "безбожності" та "псуванні молоді", звертаючись переважно до Зевса, Афіни та інших богів, після чого один з присяжних "насилу витискає з себе: "Він приречений" [11, с.360], так, ніби йдучи сюди, присяжні не знали змісту обвинувачення, а тепер до того ж голосувати доведеться не їм, а Зевсові з Афіною. Далі з обвинуваченням виступають оратор Лікон та демогог Аніт, влада якого не знає

меж. Захисна промова Сократа (як і в "Апології" Платона) складається з трьох частин: після обвинувачення, після визнання винуватим та після оголошення смертного вироку. В кінці першої частини Сократ влаштовує танець, який видався суддям блюзнірським, в другій - на пропозицію обрати покарання - він просить довічні обіди в пританії, в третій - звертається до друзів.

Отже, судді, які зустріли Сократа оплесками, засудили його до смерті. Зміну їх ставлення можна пояснити поведінкою Сократа. Але чим пояснити той факт, що, вже засудивши його,вони починають вимагати, щоб архонт прийняв запропонований Платоном штраф, а коли, посилаючись на закон, архонт відмовляється, ті, хто проголосував за смертний вирок, починають втікати і ховатися, в тому числі й всесильний Аніт? До того ж, протягом усього роману Сократ зображується всенародним улюбленцем. І треба ж статися такому "нещасному випадкові", щоб серед суддів, які обиралися жеребкуванням, опинилися всі Сократові вороги.

Пояснення для таких непорозумінь ми знаходимо тільки одне. Автори самі заганяють себе у дилему: виходячи з власних симпатій, вони не можуть допустити, щоб "народний філософ веселої вдачі" був хоч з якого-небудь погляду винуватим; в той же час, як соцреалісти, Томани не можуть зробити неґативним персонажем народ: "поганими" з погляду письменників бувають оліґархи, аристократи, "змовницькі групи", але не простий люд, не "демос". Немає сумніву, що причина такої розстановки сил криється в офіційній ідеолоґічній настанові: Й.Томан надто довго вивчав античність, щоб не знати, що Фемістокла, завдяки якому Афіни стали могутньою морською державою, вигнав з рідного міста саме "демос", як і кинув до в'язниці Фідія, вигнав Анаксаґора, зламав життя найталановитішому своєму полководцеві Алківіадові, засудив до смерті стратеґів, які виграли Аргінуську битву. Перелік подібних "злетів" у діяльності "демосу" можна продовжувати до нескінченності.

Однак, повернемось до суду, де на одному боці - народ, якому вигідно думати, що його вустами промовляє бог, а на іншому, як стверджують Томани, - улюбленець цього народу, вустами якого також промовляє бог. Ґ авторам доводиться відповідати, яким же чином народ засуджує свого улюбленця до страти. Відповідь - можна пригадати цілком доречний тепер сарказм Варналіса - проста: "Сократ був не винний, закон справедливий, судді - добрі й чесні афіняни, а єдині справді винні в цій історії - оті три негідники, котрі переслідували нещасну жертву" [2, с.8].

Про роботу над образом Сократа Й.Томан в післямові до першого видання роману писав: " Я навмисно підсилив деякі риси Сократа і зробив більш визначечою його історичну місію, щоб цим самим підсилити вплив твору на сучасного читача" [12, с.457].

Щодо підсилення рис, тут усе вірно. Слід лише додати, що таким же чином, тільки в зворотньому напрямку, підсилюють Томани риси Мелета, Лікона та Аніта, практично позбавляючи їх навіть залишків людської гідності. Це ж стосується й образу зрадника демократії Крітія - голови знаменитого уряду Тридцяти тиранів, які, за Томанами, підступно захопили владу в Афінах і чинили неймовірне свавілля. Вказану однобокість відзначає в передмові до роману Томанів і Ю.Мушкетик: " Я не можу погодитись з Йозефом Томаном та Мирославою Томановою, які змальовують Сократових ворогів тільки людьми ницими, дрібними і брудними" [9, с.6-7]. До речі, сам Ю.Мушкетик в новелі "Смерть Сократа" обирає інший шлях, розуміючи, що має справу з траґедією всієї Ґреції, а не з нещасним випадком одного Сократа, спричиненим підлістю обвинувачів та помилкою суду. (Детальніше про новелу Ю.Мушкетика "Смерть Сократа" див. Бойченко О.В. До проблеми українського доробку в європейській сократіані // "Слово і час". 1996. N2).

Між іншим Ксенофонт, сократичним творам якого так схильний довіряти Й.Томан, в "Історії Ґреції" дещо інакше описує прихід до влади Тридцяти, а саме: під час Пелопоннеської війни, розчарувавшись в демократичному правлінні, "народ постановив (! - О.Б.) вибрати тридцять чоловік для впорядкування зводу законів у дусі давнини" [6; II, 3, 2].

Що ж стосується історичної місії Сократа, котра, як відомо, полягала перш за все в постановці проблеми життя як проблеми свідомості, що і надало поштовх бурхливому розвиткові різних напрямків філософії, то вона (історична місія) якраз і не знаходить в романі належного вираження.

Разом з тим, слід сказати, що не досить вдалими видаються й твори багатьох інших авторів (не тільки XX ст.), котрі зверталися до "історії Сократа" (Р.Гамерлінґ, К.М.Віланд, Б.де Сен-П'єр, Л.Мерсьє, А.Ґ.Еленшлеґер, К.Варналіс, Л.Юлленстен та ін.), а плани щодо сократичних творів таких "літературних титанів", як Лессінґ, Дідро, Вольтер, Ґьоте, Л.Толстой взагалі залишились нереалізованими. Однак, з'ясування причин чисельних невдач на шляху відтворення сократівського сюжету в новоєвропейських літературах - це вже тема окремого дослідження.

1. *Аверинцев С.С.* К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. - М, 1972.
2. *Варналіс К.* Справжня апологія Сократа. - К, 1984.
3. *Волков А.Р.* Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії) // Питання літературознавства. Наук. зб.: Традиційні сюжети та образи, Вип.1, Чернівці, 1995.

4.*Житник В.* Історії живі слова // Томан Й., Томанова М. Сократ. - К, 1979.
5.*Зарицький О.М.* Біоґрафія та історія (чеський біоґрафічний роман 70-х років).-К, 1989.
6.*Ксенофонт.* Греческая история. - Л, 1936.
7.*Ксенофонт.* Сократические сочинения. - СПб, 1993.
8.*Малевич О.* Предисловие // Томан Й., Томанова М. Сократ. - М.: Радуга, 1983.
9.*Мушкетик Ю.* Сократ. Коментар до роману Томанів // Всесвіт. - 1979. - N4.
10.*Самойлов Д.* Три поэта // Тувим Ю., Броневский В. и Галчинский К.И. Избранное. - М., 1975.
11.*Томан Й., Томанова М.* Сократ. - К., 1979.
12.*Toman J.* Sokrates. - Praha, 1975.

Стаття надійшла до редколеґії 2.02.96

Summary

European Sokrateana is quite a contradictory artistically non-uniform phenomenon - it covers the works of various genres and conceptual - aesthetic orientations.

The present paper deals with the analysis of the novel by J. and M.Toman "Sokrates" in the context of other works dedicated to the historical background of Athens philosopher's trial.

A comparative analysis of Toman's novel allows to establish the relationship between the traditional and the new, creative fantasy and social quest.

Attention is paid to the major causes of transformation of traditional Sokrates' complex: shifts within the invariant motives ("trial", Sokrates - Csantyppe", etc.) as well as creation of new ones ("temporal - space transfer", "repentance", "Platon's renunciation, etc.).

© *О.В.Бойченко, 1996*

О.Л.Білько
Київський університет

"БЛАЖЕННИЙ ВІК" ЇРЖІ МАРЕКА В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ АНТИУТОПІЇ

Точкою відліку творів антиутопічного характеру в російській і світовій літературах звичайно вважають твір Є.Замятіна "Ми" (1920), зіставляючи з ним наступні твори цього жанру. Основною причиною виникнення таких літературних явищ дослідники вважають утворення тоталітарних і технократичних режимів. Проте антиутопія як літературний феномен не може обмежуватися рамками однієї національної літератури і повинна розглядатись у значно ширшому часовому плані.

Антиутопія має таку ж давню і багату історію, як і утопія. Найдавніший відомий нам тип утопії - це опис земного і небесного раю. Але ж рай у людській свідомості мав і свою антитезу - пекло. Змалювання його в різних джерелах (вавілонській, перській, єврейській та інших літературах, а також в народних казках) є основою виникнення антиутопічних елементів у стародавній літературі. Процес еволюції антиутопічної форми був тривалим, перші літературні варіанти з'явилися на межі XVIII ст. Це і "Левіафан" Т.Гоббса, і "Байка про бджіл, або Часткові вади - загальна користь" Б.Мандевіля. Але з точки зору впливу на подальший розвиток творів антиутопічного жанру, найбільш значним явищем стали "Мандри Ґуллівера" Дж.Свіфта. Тут антиутопія виступає у новій якості, змінюється її відношення до утопії. Якщо в стародавній літературі утопічні та антиутопічні мотиви існували паралельно, незалежно одне від одного, то на початку XVIII ст. антиутопія стає запереченням утопії, міфів, нею створених. Свіфт спотворив ідеал можливої прийдешності: він намалював образ щасливого життя, але не для людей, а для коней. Люди ж бачилися йому або лукавими пігмеями, або велетами тільки тілом, або запамороченими теоретиками, що навіть талант обертають собі на шкоду, або просто вродженими рабами. Незважаючи на новизну підходу до оцінки реальності та прогнозів на майбутнє, "Мандри Ґуллівера" були все ж ґенетично близькими до утопії, стали, по суті, новим її різновидом, який умовно можна назвати "утопією навиворіт". Твір Дж.Свіфта, а також ряд

творів, що виникли як наслідування знайденої ним форми, наприклад "Франкенштейн" М.Шеллі, "Світ такий, яким він буде" Е.Сувестра, і склали той літературний ґрунт, на якому внаслідок відповідних суспільних процесів виникла літературна антиутопія. Адже в "Мандрах Ґуллівера" вже в той час були поставлені проблеми, розкриття яких стане основою провідних мотивів класичних антиутопій: стандартизація науки, руйнування духовності та моралі, мистецтва, порушення природного людського циклу та ін. Свіфт також довів можливість і право літератури розмірковувати про свій час і судити його, і ця позиція була прийнята Є.Замятіним, Дж.Оруеллом, О.Хакслі та іншими письменниками, що відображали світ в антиутопічному дзеркалі.

Слід також з'ясувати, що розуміється під "антиутопією". Цим терміном літературознавці починали користуватись у 50-х роках. До цього на означення творів, що містили в собі сумні або навіть жахливі пророцтва на майбутнє, вживалися терміни "заперечна утопія" [3; 4], "сатирична утопія" [15], "утопічна сатира" [6], "фальшива утопія" [14]. І надалі паралельно використовуються різні терміни. Наприклад, Ч.Уолш як синоніми вживав назви "дистопія", "антиутопія" та "утопія навиворіт" [18]. Г.Нокс [9] пропонував термін "аіроtu", тобто анаґраму слова "утопія" (utopia). Е.Френк додав до цього переліку назв "контрутопію" [8], а а Л.Мамфорд користувався означенням "какатопія" [13]. Крім чисто формальних (яка назва є більш відповідною?), у дослідників існують і суттєвіші розбіжності: що слід розуміти під тим чи іншим терміном, які риси мають бути притаманні художньому твору, зарахованому до антиутопічного ряду. Дискутується також питання про час і причини виникнення жанру.

Поряд з дуже широкими визначеннями, що включають до антиутопії, наприклад, наукову фантастику [6; 14; 15], можна виділити три типи розуміння цього явища: 1) пародія на реальний, з точки зору автора, неґативний державний лад;

2) твори, що показують страхітливе майбутнє як результат закономірного розвитку недоліків та вад сучасного суспільства;

3) твори, що змальовують суспільство як втілення утопічних принципів сучасного суспільного ідеалу, пародії на утопії.

При цьому деякі дослідники зараховують до антиутопії всі три різновиди творів [8; 18], інші другу та третю ґрупи [13], а польський літературознавець М.Квапень наполягає на тому, що до антиутопії можна віднести лише твори, котрі відповідають останньому визначенню [10]. Наприклад: "Антиутопія - це твір, що заперечує утопічні погляди, але цього не достатньо. Він може в різних формах заперечувати існуючі в реальному світі неґативні тенденції" [18, с.26-27]. "Антиутопія - утопія сатиричного характеру або пародія на утопію, що критично показує суспільне влаштування та суспільні ідеали" [16, с.34]. "Антиутопію краще визначити як твори, подібні до "О новий, дивний світ" О.Хакслі,

"Ми" Є.Замятіна, "1984" Дж.Оруелла. Тобто антиутопія передбачає певний ступінь суспільної реорґанізації. Вона також повинна служити уявним продовженням сучасної авторові історичної ситуації" [17, с.234].

На нашу думку, наведені визначення та ряд інших, так чи інакше їм співзвучних, характеризують окремі риси, притаманні антиутопії, але не акцентують її стрижень. Антиутопія - і це підкреслювалося багатьма дослідниками - є протилежністю утопії (згадаймо терміни "утопія навиворіт", "контрутопія", "аіроtu", та й сам термін "антиутопія" підтверджує це протистояння). Тому розмежування між антиутопічною і фантастичною, футурологічною та іншими літературами відбувається за одним дуже суттєвим принципом: антиутопія, як і утопія, повинна містити опис суспільного влаштування фантастичного світу. Крім цього, дані твори не позбавлені художнього проникнення в майбутнє, змальовують суспільство як втілення певної філософської чи політичної доктрини. В сюжетних колізіях, системах образів та особливостях конфліктів цих творів заперечуються реальні суспільні спрямування. Мабуть, такий підхід до антиутопії є найбільш плідним, оскільки дає змогу виділити її характерні жанрові та ідейно-смислові особливості, окреслити художню своєрідність. Хотілося б, проте, висловити одне застереження. Полеміка із суспільним ідеалом не може відбуватися без проекції на існуючі реалії, особливо, якщо вона ведеться засобами літератури, у межах художнього твору. Тому основною рисою антиутопічного твору слід вважати не суперечку з абстрактними концепціями, а усвідомлення реальності, в котрій її намагаються здійснити. Таким чином, антиутопією можна назвати літературний твір, що змальовує у різноманітних формах неґативну картину соціальної системи, котра виникає зі спостережень автора за тенденціями, існуючими в розвитку реального суспільства, та із заперечення ним сучасного панівного суспільного ідеалу. За своєю суттю вона є спробою соціальної діагностики, різновидом так званої "State literature" - літератури, головним об'єктом котрої є держава в своїх взаємостосунках з людською особистістю.

Розглянемо з цієї точки зору найцікавішу в чеській літературі XX ст. антиутопію Ї.Марека "Блаженний вік", а також спробуємо визначити її співвідношення з іншими національними варіантами цього жанру, простежити шляхи становлення антиутопічних творів у чеській літературі.

Антиутопія Ї.Марека "Блаженний вік" була написана напередодні Празької весни і видана в тому ж 1967 р. досить великим тиражем. Вона посідає своєрідне місце серед антиутопічних творів світової літератури. По суті, цей твір став проміжною ланкою між класичними антиутопіями 20-30-х років, ряд котрих завершили "1984" Дж.Оруелла (1948) та "451° за Фаренгейтом" Р.Бредбері (1953), і новою хвилею творів, наближених до цього жанру, що постали до життя у 80-ті ро-

ки під впливом геополітичних змін в Європі. Поява "Блаженного віку" була викликана цілим комплексом соціально-політичних подій у країні та особливостями розвитку літературного процесу цього часу, що супроводжувався гострими суперечками між прибічниками догматичного розуміння завдань і творчих форм сучасної літератури та представниками нових літературних течій, котрі виступали за максимальне розширення різноманітності формальних, психологічних експериментів засобами художньої літератури. Незвичайність, оригінальність цього твору розумів і сам автор, тому вдався до нетрадиційного прийому. "Блаженному віку" передувало інтерв'ю Ї.Марека зі самим собою, вміщене на суперобкладинці першого видання. Відповідаючи на власні запитання, письменник значною мірою з'ясував причини, що спонукали його до написання такої книги:

- Таким чином, те, що ви написали, можна назвати утопічною оповіддю?

- Це не утопічна оповідь, бо під цим поняттям слід розуміти те, що має бути в світі, наприклад, утопічний рай... Того ж, що коїться в моєму "Блаженному віці", на світі бути не повинно.

- В майбутньому?

- Переважно тепер, бо майбутнє мене цікавить значно менше, ніж сучасне.

- Чому ж тоді ви пишете про майбутнє?

- Бо там дозріває те, що нині тільки сходить.

- Яка спонука вашої оповіді?

- Страх.

- За майбутнє?

- Ні, за сучасне.

- Перед технікою?

- Ні, перед людьми.

І своєрідна передмова автора, і зміст твору свідчать про те, що Ї.Марек не обмежився межами однієї теми (відповідальність вченого перед людством за свій винахід), а прагнув намалювати картини життя суспільства, що будується на засадах підкорення людини роботами, одноманітності та покори, суспільства, котре творить Блаженний вік.

"Тут усе є доцільним, точним, вивіреним, досконалим. І за всім цим приховується пустка, якої ніхто не здатен зрозуміти. Про неї не говорять, бо це не заборонено, важко навіть дати їй якесь точне найменування" [12, с.201].

Антиутопія Ї.Марека була "перехідною" не лише хронологічно, а й за своєрідною організацією художнього матеріалу. Героїв Є.Замятіна, О.Хакслі, Дж.Оруелла характеризувала певна притчевість, тобто відсутність психологічної багатовимірності. Ї.Марек відступив від законів "романів ідей", до яких часто зараховували утопії та антиутопії. Він розробив досить розгалужений романний конфлікт - динамічний, з

елементами авантюрності. З основною сюжетною лінією, що торкається долі професора Максіма, переплітаються декілька додаткових, менш розгорнутих, але не менш цікавих. Йдеться про історію взаємовідносин його дочки Еллен з чоловіком і коханим, вторгнення в інтимну оповідь загострено соціально-політичного звучання. Це й історія Арістіда, траґедія "стопроцентно лояльного громадянина", і важкий шлях до істини ще одного "батька Блаженного віку" - інженера Мартена. Образи Еллен, Мартена і головного героя антиутопії професора Максіма надзвичайно драматичні, складні з психолоґічної та моральної точки зору, змальовується діалектична суперечливість їх внутрішнього життя та взаємовідносин між собою. Як і професор Максім, котрий поступово (через спостереження за змінами, що відбуваються у суспільстві, через роздуми, шляхом "малих справ" - піклування про долю Іла та інженера Арнольда) приходить до заперечення створеного ним самим світу, так і інженер Мартен не відразу усвідомлює хибність нових суспільних засад. Втілюючи винахід свого друга на практиці, Мартен стає заручником автоматизованого суспільства. Перша людина зі штучним серцем оточила себе автоматами в людській подобі - образ медсестри Ізи. Мартен, безумовно, вірить у технічний проґрес, не обмежуючи себе моральними запитаннями. І шлях до усвідомлення переваги моралі (сумління) над технікою для нього нелегкий. Загибель інженера Мартена підкреслює траґізм залежності людини від машини, коли простим спрямуванням радіохвиль, за наказом Алста, зупиняють штучне серце старого інженера. Цікавим, хоч і епізодичним, є образ Кіма, ревного прихильника ідеї повернення до гуманістичного суспільства, що своїм запалом розбудив Еллен, але не витримавши випробувань, зрадив і кохану, і друзів. Саме такий підхід до сюжету та зображення персонажів (розгорнутий романний конфлікт, психолоґізм, детальна розробка характерів) здебільшого буде властивий для антиутопічних творів 80-х років.

Новаторство Ї.Марека полягало і ще в одній особливості. Всі автори антиутопічних творів, починаючи від Дж. Свіфта, малювали завершену модель жахливого майбутнього, в якому вади сучасного ладу досягли своїх критичних станів: будь-які ідеї доведені до абсурду, духовність знищена, моральні та естетичні цінності набули вигляду своїх протилежностей. "Блаженний вік" відтворює сам процес переродження людського суспільства на систему автоматизованих роботів, причому передається це через сприйняття членів цього суспільства. Вони починають усвідомлювати жах власного становища й намагаються протистояти приреченості.

Перед читачем постає модель начебто зразкової держави. Тут все прекрасно, корисно і покликано служити людям. У повітрі відчуваються пахощі троянд, висотні будинки дивують зручністю й вишу-

каністю форм, вулиці обладнані ескалаторними доріжками, і навіть сонце ніколи не заходить, бо люди навчилися зміняти його сяйво блиском ідентичного штучного світила. І ось один із мешканців чудо-міста Сіті, професор Максім, винахідник транзифера - основи основ Блаженного віку, чий пам'ятник виставлено в почесній залі видатних людей епохи, все глибше замислюється над тим, що відбувається з людиною і чому вона втрачає свою індивідуальність. На запитання він не знаходить відповіді ані на Раді Діячів, ані під час аудієнції з Його Величністю Верховним Правителем, ані на засіданні Академії Наук. Водночас він спостерігає поширення в країні небезпечних процесів: припиняють існування журнали, ґазети, театри, поезію людей витісняє поезія машин. Машини змінили слідчі орґани - апарат, прикладений до голови людини, зчитує її думки і виносить вирок, у громадських місцях всюди стоять датчики машин, що визначають відсоток лояльності обивателів. Система пропаґанди спрямована на уніфікацію мислення. Але всього цього ще недостатньо, щоб домогтися повного знецінення людської індивідуальності. Винайдені особливі способи: все частіше професор зустрічається з роботами, що мають людську подобу. І хоча він не самотній у своїй стурбованості майбутнім (йому та його однодумцям вдається довідатися про таємну мету виробництва слухняних машин-людей), професор запізнюється. Влада вже належить автоматам, людина зайва в цьому суспільстві.

Визначаючи місце "Блаженного віку" Ї.Марека серед антиутопічних творів світової літератури XX ст., необхідно простежити збіги тем, сюжетів, образів у творі чеського автора та найбільш відомих антиутопій Є.Замятіна, О.Хакслі, Дж.Оруелла та ін. Ці збіги ні в якому разі не є наслідком механічного наслідування: вони зумовлені власне специфікою жанру. Справді, змалювання державної системи влади в "Блаженному віці" багато в чому перегукується з антиутопіями "Ми" Замятіна чи "1984" Оруелла. Але якщо у Замятіна керує Благодійник, котрого оточує Бюро Хранителів, а в Оруелла - Старший Брат, то на чолі державної піраміди Блаженного віку стоїть Його Величність Верховний Правитель, найпочесніший із Ради діячів. У цьому суспільстві є багато інститутів: армія, що протистоїть зовнішньому ворогові, поліція та суд, академія та навіть міністерство культури стежить за "внутрішнім спокоєм" своїх громадян. Як і суспільство Замятіна, воно ґрунтується на принципах єдиної згоди, а картини, що змальовують схвальні голосування, мимоволі повертають нас до його книги. Як і громадяни Єдиної Держави, зобов'язані протягом 24 годин з'явитись у Бюро Хранителів і повідомити про будь-що тривожне або підозріле, так і мешканці Блаженного віку заохочуються до шпигунства і закликаються ґазетою, рупором влади, пройти через "детектор лояльності" [12, с.141]. В антиутопії "Ми" зустрічаємося з інститутом державних поетів, покликаних прославляти Єдину Державу, в а Блаженному віці,

де після закриття театрів, поезія залишається єдиним незабороненим видом мистецтва, їй на допомогу приходять кібернетичні машини. Вихованням і освітю молодших поколінь (згадують R-13 та D-503) у Єдиній Державі займаються машини - образ Законовчителя [1, с.53]. Вчитель Арістід, цілком лояльний громадянин, мало чим відрізняється від робота, до того ж він оточений навчальними машинами, здатними замінити його. Розбіжність у розв'язанні проблеми сімейних, родинних стосунків у Блаженному віці та у Єдиній Державі або "Новому дивному світі" не є принциповою. Тут ще залишаються сім'ї, діти знають своїх батьків, але це тимчасово: суспільство еволюціонує: подружжя можуть жити окремо, діти народжуються вкрай рідко. Отож, незабаром надійде час повного знищення родинного вогнища. З подібним явищем ми зіткнулися у незавершеній драматичній поемі антиутопічного характеру П.Тичини "Прометей" (1917-1923): "...Ми усіх дітей виховуєм умісті,- хто ж те знає, чиїх батьків сини? Та й нащо знать?" [5, с.474]. Тичина самобутньо осмислив традиційний сюжет давньоґрецького міфу. Закутого титана знаходять "люди майбутнього", що прокладають у горах кабель для аеростанції. Століття тортур не вбили віру Прометея, що "у людей огонь його горить і не згаса", що "він гуртує їх і визволя" [5, с.468]. Але, виявляється, люди й не чули про подвиги Прометея та його ім'я, у них взагалі немає імен: "Громадян ми знаємо по числах..." [5, с.472]. Вони відмовляються звільнити титана, бо його палкі слова і вільнодумство можуть лише зашкодити суспільству, де звикли, щоб усі покроєні були одним аршином" [5, с.476].

Життя Блаженного віку підпорядковується ідеям технічного вдосконалення людини, природи, суспільства. Як і в "Новму дивному світі" О.Хакслі, в антиутопії Марека вдосталь наукової термінолоґії, відкриттів і досягнень, які дають змогу керувати погодою, природою, людиною. І якщо в Замятіна володарі тільки підійшли до розв'язання проблеми "поліпшення" людини за допомогою незначного хірурґічного втручання, спрямованого на видалення центру фантазії, у Хакслі ґенна інженерія продукує потрібний тип працівника, Рада Діячів розв'язує це питання докорінно: починається масове виробництво і заміна людей законослухняними роботами. Картина, коли з воріт наукового інституту виходять 100 точних копій цілком лояльного вчителя Арістіда, підказує читачеві, наскільки одноманітними будуть жителі Блаженного віку найближчим часом. (Ця картина асоціюється з ремаркою Л.Лунця до його драми-антиутопії "Місто правди", де мешканці міста майбутнього мають однакову зовнішність).

Багато спільних рис знаходимо між антиутопіями Марека та Оруелла: в Блаженному віці також панує воєнний психоз, загострюється протистояння з Об'єднаними Африканськими Державами. Слід зазначити, що це протистояння, опис ідеолоґічної тріскотні з приводу гонки

озброєнь був викликаний стурбованістю автора перегібом "холодної війни" в 60-х роках. Блаженний вік - це період тотальної неволі. Але якщо героїв Оруелла всюди підстерігали мікрофони, то в Блаженному віці цю роль відіграють засоби, котрі визначають громадянський спокій, розташовані в громадських місцях і навіть в квартирах. Правителі у Марека також прагнуть "тримати в руках" історію, хоча ще не навчилися її переписувати - нелояльні видавництва і редакції закриваються, а книги та статті вилучаються із бібліотек. (Цей мотив - викорінення книжок як скарбниці пам'яті - зустрічається й у Р.Бредбері в "451° за Фаренгейтом").

Антиутопія Марека "Блаженний вік" вносить багато нового в розвиток цього жанру. Передусім це стосується прагнення автора показати суспільство у розвитку, а не просто зробити відбиток, опис, що спостерігається у Замятіна, Хакслі та в інших класичних антиутопіях. Професор Максім є живим свідком історії Блаженного віку, і тому відчутнішим і трагічнішим є його конфлікт із суспільством, що постало значною мірою завдяки його відкриттю. Професор Максім, інженер Мартен, їхні однодумці за своїм світосприйняттям і духовністю ближчі та зрозуміліші нам, ніж D-503 або навіть "Дикун" О.Хакслі. Загострене сприняття посилює і розгалужени романия конфлікт антиутопії Марека, що розширює сферу вияву художності, насичує образи глибоким психолоґізмом.

Цікавими знахідками Марека є використані ним засоби правдивого зображення епохи, що полягають у застосуванні "документів" Блаженного віку: ґазетних статей, закликів, звітів і зведень тих чи інших служб. Правда, до цього прийому вдавався і Є.Замятін (наприклад, цитата з Державної Ґазети в щоденнику D-503) [1, с.8], але переважно для того, щоб підкреслити чи виділити одну з провідних думок свого твору. Марек же наводить документи як символ епохи, здатний відтворити її дух, настрої, думки її обивателів, тим самим підкреслюючи нелюдяність даного суспільства.

Сюжетний хронотоп, доповнений документальними свідченнями, дає змогу краще і повніше уявити те, що відбувається. Цього, звичайно, не здатен досягти простий опис. До того ж зіткнення сухих ґазетних повідомлень чи звітів з бурхливими почуттями героїв підкреслює напруженість конфлікту.

Говорячи про місце твору Ї.Марека в контексті світової антиутопії, проводячи паралелі між "Блаженним віком" та "Ми", "Новим дивним світом" та іншими творами цього жанру, хотілося б також визначити національні корені цієї антиутопії, її зв'язок із чеською літературною традицією.

У зв'язку з особливостями розвитку і становлення чеської держави, що вплинули на літературу, утопічні та антиутопічні мотиви у творчості чеських авторів є досить специфічними. Одним із перших творів чесь-

кої літератури, що торкається проблеми справедливої орґанізації людського суспільства і перегукується з творами Мора, Бекона, Кампанелли, є "Дорога світла" Яна Амоса Коменського, хоча ця книга і не може бути зарахована до класичної утопії. Оригінальна літературна утопія у чеській літературі з'явилася значно пізніше, коли західноєвропейська белетристика вже "перехворіла" цим жанром. У 1819 р. професор Празького університету Бернард Больцано закінчив свій науковий трактат "Про найкращу державу, або Роздуми того, хто любив людство, і про найдоцільнішу орґанізацію суспільства громадянського". Чеський просвітник викривав соціальну нерівність і клерикалізм, пророкував створення справедливого суспільного влаштування на засадах загальнонародної власності. Проте, змальовуючи модель антифеодальної держави, що спирається на міць освіти, громадської думки і суспільно-корисної праці, Больцано заперечував мистецтво: в його суспільстві немає місця ні музиці, ні театру. До теми соціального влаштування суспільства у 70-ті роки XIX ст. звертається Якуб Арбес, намагаючись дослідити закономірності історичного розвитку, визначити шляхи розв'язання протирічь сучасного йому світу. В романетто "Кандидати на існування"

(1878) автор змальовує траґедію прихильника Оуена, який хоче втілити у життя соціальну утопію товариського промислового підприємства. Але проґресивний проект не витримує зіткнення з людським еґоїзмом. Антиутопічні риси цього романетто зумовлені творчим задумом автора, що полягав у запереченні утопії Оуена.

У романетто "Мозок Ньютона" (1877) Арбес чи не першим у чеській літературі порушив проблему відповідальності вченого за свій винахід. Згодом ця тема дуже гостро зазвучить у чеській літературі XX ст. Так, у 20-ті роки був написаний сатиричний роман з антиутопічними елементами Ї.Гауссмана "Промислове виробництво доброчинності" (1922), у котрому через препарат, що викликає любов до ближнього, виникає ґромадянська війна. Тоді ж з'являється фантастичний твір Е.Вахека, близький до роману-попередження,- "Володар світу" (1925). Фінансист Бік за допомогою пацифістського газу завойовує Європу та Америку. Ця ж тема є провідною і в романі К.Чапека "Кракатіт" (1924): винахід інженера Прокопа - порошок великої вибухової сили (кракатіт) - несе загибель людству. Ці питання посідають чільне місце і в антиутопії Ї.Марека: драма професора Максима, як і інженера Прокопа, в тому, що вони усвідомлюють моральну відповідальність перед людством, але виявляються безсилими і нічого змінити не можуть.

Загалом у творчості Ї.Марека значною мірою простежуються традиції К.Чапека: на рівні стилістики, тематики та образів. На це вже звертали увагу дослідники [2, с.7], але зв'язок "Блаженного віку" з творчістю К.Чапека при цьому не підкреслювався, причому переваж-

но з ідеологічних причин. (У загальних оглядах творчості Ї.Марека цей твір майже не згадується). Проте, окрім теми відповідальності вченого, між "Блаженним віком" і творчістю К.Чапека є ще кілька спільних рис, і насамперед між антиутопією і антифашистським романом, романом-попередженням "Війна з саламандрами" (1936). Як і в романі К.Чапека, люди, потураючи саламандрам, опиняються у залежності від них, герої "Блаженного віку" занадто пізно розуміють небезпеку, що нависла над ними - влада належить роботам (хоч Марек і не вживає цього слова, користуючись терміном "автомат", слід зазначити, що "робот" - авторський неологізм К.Чапека). Принцип зображення суспільства у розвитку, еволюції, що вигідно відрізняє антиутопію Марека від попередніх, також перегукується із сюжетними особливостями "Війни з саламандрами" К.Чапека.

Хотілося б звернути увагу ще на один аспект антиутопії Ї.Марека "Блаженний вік" - провидчий. Пророцтва, передбачення тих чи інших рис майбутнього життя, котрі для сучасного читача вже втілились у теперішньому чи минулому, є невід'ємною рисою художньої антиутопії. Саме цей бік привернув до неї увагу дослідників і літературних критиків напередодні краху тоталітарної системи. Вона є характерною і для твору Ї.Марека. Правителі "Блаженного віку" знайшли спосіб боротьби з інакомислячими: той, хто з чимось не погоджується або сумнівається у чомусь, в передових статтях єдиної ґазети оголошується божевільним. Тому Бен Сутрін, Іл та й сам професор Максім опиняються у психіатричній клініці. Тут очевидною є аналогія з радянською психіатрією, котра на початку 70-х років оголосила дисидентство одним з видів шизофренії і направляла "в'язнів сумління" до психлікарень. (Нагадуємо, що "Блаженний вік" написани у 1967 р.).

Таким чином, твір Ї.Марека, де в центрі оповіді перебуває технократичний лад, котрий, розвиваючись, деґрадує, де ідеї псевдосправедливості витісняють людину і замінюють її законослухняними та ретельними роботами, де герої сумніваються в істинності ідеалів Блаженного віку і виявляються безсилими перед владою Ради Діячів, безумовно, є антиутопічним. Докладний опис структури державного влаштування, спостереження автора за сучасними пороками людини і суспільства, котрі в майбутньому перетворюються у траґедію особистості, висока художність і при всьому зовнішньому песимізмі віра в розум людини - всі ці жанротворчі елементи, що визначають антиутопії, присутні в "Блаженному віці" Ї.Марека.

1. *Замятин Е.* Мы. Хаксли О.О. Дивный новый мир. М., 1989.
2. *Малевич О.* О книге Иржи Марека "Собачья звезда Сириус" // *Марек И.* Собачья звезда Сириус, или Похвальное слово собаке. М., 1988.
3. *Мортон А.* Английская утопия. М., 1956.

4.*Тимарченко Е.* Мир без дистанций // Вопр. литературы. 1968. N 11.
5.*Тичина П.* Зібрання творів: У 12 т. К., 1983. Т.1.
6.*Bailej O.* Pilgrims Through Space and Time: Friends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction. New York, 1947.
7.*Burianek F.* Jiří Marek. Praha, 1986.
8.*Frank E.M.* Toward a Psychological History of Utopia // Daedalus. 1965. Vol. 94. N 2.
9.*Knok G.* Apocalypse and Sour Utopias // Western Humanities Revew, 1962. Vol. 16. N 2.
10.*Kwapien M.* The Anti-Utopia // Zagadnienia Rodzajow Literackich. 1972. Vol. 14. N 2.
11.*Kordyni-Pelikanova K.* Utopie i antiutopie w literaturze czeskej // Prace Polonistyczne. Łodz, 1975.
12.*Marek J.* Blazený vek. Praha, 1967.
13.*Mumford L.* Utopia, the City and the Machine // Daedalus. 1965. Vol. 94. N 2.
14.*Ross H.* Utopian Old and New. London, 1962.
15.*Russel F.* Touring Utopia. New York, 1932.
16.*Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966.
17.*Stevick Ph.* The Limits of Anti-Utopia // Criticizm. 1964. Vol. 6.
18.*Walsh Ch.* From Utopia to Nightmare. London, 1962.

Стаття надійшла до редколеґії 15.11.92

Summary

The article deals with Jiri Marek's antiutopia "The Beafitic Age" holding a special place in the world antiutopian literature. Having absorbed the best from the works of the preceeding authors and being marked by the national tradition Marek's antiutopia as if completes a sequel of the classical antiutopian works and by its widely developed novel conflict anticipates the emergence of a new modification of this genre.

© *О.Л.Білько, 1996*

ЖАНРОЛОҐІЯ

І.М.Зварич
Чернівецький університет

ЯЗИЧНИЦЬКА АРХАЇКА ТА ЇЇ СЕМАНТИКА В ПОХОРОННОМУ ОБРЯДІ І ГОЛОСІННЯХ ГУЦУЛІВ

Загальний сучасний контекст напруженого наукового дослідження проблем української культури вимагає особливої уваги вчених до таких важливих і визначальних чинників духу нації як міфологія і фольклор, в надрах яких сформувалося цілісне своєрідне світобачення.

Географічне розташування України та особливості її історичного розвитку, постійні зносини з багатьма культурами та народами визначають особливі риси української ментальності, складовими чинниками якої є автохтонні та сприйняті ззовні елементи.

Автохтонний космос української народної культури ще на початку XX століття зберігався як цілісна система, до складу якої входили елементи доісторичних часів. В цій системі зберігалися корені української ментальності, її глибинний універсальний зміст, який визначав загальний контекст світовідчуття селянина-українця в найголовніших аспектах буття: земного і потойбічного. Цілісність цієї системи реґламентувала всі норми співвідношення Людини і Всесвіту, вона зберігала в собі всі етапи зусиль наших предків в процесі творення порядку (космосу) із безладдя (хаосу). Ці етапи відображають основні віхи пізнання нашим народом навколишнього світу, оригінальність світобачення, в якому Людина намагається якомога гармонійніше списати себе у Космос і співвіднести себе з ним.

Але XX століття - найстрашніше в нашій історії - знищило самобутню єдність цієї системи, роздробило Космос сільського українця, цілісністю якого визначалась його ментальність і ментальність нації в цілому. Голодомор 30-их та колективізація докорінно змінили життя українського села, а войовнича ідеологія комунізму витіснила з народного життя віру, звичаї та обряди, що складали колись цілісну систему світосприймання. Ті звичаї та обряди, а також фольклорні жанри, які збереглися в нашому народі до сьогодення, є уламками цієї системи. Вивчення цих залишків народної культури, при залученні всіх наявних у нашій фолькло-

ристиці та етноґрафії матеріалів, є першочерговим завданням української національної науки.

Надзвичайно продуктивними в процесі таких досліджень можуть стати факти народної культури тих регіонів, культура яких з тих чи інших причин найменше підлягла руйнації.

Одним з таких регіонів є Карпати. Гуцульська культура зберегла в собі найархаїчніші елементи, а цілісність світовідчуття хоча й зазнала негативних змін, все-таки зберігає відносну єдність, яка дає можливість реконструкції міфопоетичної моделі українського Космосу.

В системі фольклорних жанрів, обрядів найменше руйнації зазнали ті жанри та обряди, котрі в самій своїй суті є найбільш сакралізовані. Тобто ті жанри та обряди, що супроводжують найбільш інтимні і значущі події людського життя. Особливе місце посідає, безумовно, похоронний обряд і голосіння як жанр. Язичницькі рудименти в голосіннях та похоронному обряді сягають корінням далекої глибини віків. Можливо стверджувати, що вони породжуються паралельно з первісним усвідомленням та осмисленням людиною смерті. Зафіксовані тексти голосінь (плачів) збереглися в літописах давньоруської доби (XII ст.). У світовій писемності голосіння (їх мотиви, поетичні образи, уривки) сягають в глибину віків аж на 4 тисячі років до Р.Х. Таким чином, в голосіннях певною мірою збереглися прадавні елементи людського мислення. Цей жанр, окрім вже названих властивостей, зберігає свою відносну продуктивність, хоча й зазнає певного занепаду, витісняючись штучними і незграбними сучасними похоронними відправами. Голосіння (плачі) зберігаються в основному як факт оплакування, але без чітких жанрових ознак: без ритмізації (комбінація трьох-чотирьох наголосів у віршованих рядках гуцульських голосінь); без традиційного образного матеріалу й чіткої орієнтації на специфіку жанру як такого. Сучасне оплакування померлого за своїм характером є спонтанним вираженням горя без дисципліни і пам'яті жанрових особливостей голосінь. Тому сучасні польові матеріали не фіксують голосінь вартісних з точки зору збереження жанрових ознак.

Найважливішими з огляду на це матеріалами є записи початку нашого століття, зокрема дослідження І.С.Свєнціцького. У вступному слові до текстів голосінь Свєнціцький надзвичайно детально і ґрунтовно аналізує своєрідність цього жанру, його древнє походження та форми побутування в різних реґіонах України. Тому немає потреби зайвий раз зосереджувати увагу на цих питаннях, враховуючи високий авторитет вченого.

Наша мета полягає в аналізі язичницьких елементів, які зафіксовані в текстах голосінь і похоронного обряду, та визначенні їх семантики. Перш за все привертають увагу ті моменти текстів голосінь, які репрезентують уявлення гуцулів про потойбічне життя. Цей пласт словесності

доносить найдревніші уявлення наших предків про світобудову і місце людини в ній, про осмислення смерті та її співвідношення з життям.

В елементах голосінь надзвичайно яскраво реалізуються деякі риси симетричності посейбічного і потойбічного світів, яка є типовою для міфологічної (язичницької) космології. Потойбічний світ уявляється як дзеркальне відображення посейбічного, тільки в ньому все навпаки, в ньому "...все йде відворотно..." [12, с.23], як віддзеркалене письмо. На тому світі хату заміщує домовина, яка називається "хатка маленька" [12, с.51], "студена хата" [12, с.50], "без двірец і віконец" [12, с.65], "без лавичок, без поличок" [12, с.65], "єка та хатинка сумна та мала, єка ж уна тісна - ни слобідна" [12, с.67]. На тім світі - плаче вдова за чоловіком - "...сонечко ни загріє, вітер там ни завіє". Смерть, поховання мислиться як подорож, процес перенесення в потойбічне життя. Тому в голосіннях надзвичайно часто згадується дорога. Дружина померлого звертається до небіжчика: "В єку далеку дорогу ти си вибрав!" [12, с.67], померлу мати проводжають "...в таку дорогу велику смутну" [12, с.83]; діти, якби могли, то "...су доріжку заступили" [12, с.85]. Брат-небіжчик "...пішов у далеку дорогу" [12, с.121], "де я тебе, братчику, пересліжу, та з сеї доріжки великої?" [12, с.121].

Міфічна свідомість розглядає місце розташування (буття) людини в символічному узагальненому контексті міфічного мислення як центр Космосу. Таким чином, місцезнаходження людини в просторі і часі (людське життя) є своєрідною символічною точкою відліку як часовою, так і просторовою. В часі людина по відношенню до минулого і майбутнього завжди знаходиться в теперішньому, а в просторі вона є точкою відліку, по відношенню до якої мислиться верх (небо), низ (земля) і відповідно з останніми - рай і пекло. Протиставлення Космосові хаосу як порядкові безладдя виражається в опозиціях, найбільш узагальненою з яких є зіставлення "свій світ - чужий світ", тобто світ опанований, окультурений і дикий, хаотичний, стихійний світ. Антагонізм складових частин цієї опозиції в крайньому радикальному вираженні наповнений семантикою зіставлення "живе - мертве". Хоча чужий світ не опанований, стихійний і не підкорений впорядковуючій волі людини, він все-таки мислиться таким, на який переносяться реалії живого світу. Але останні характеризують потойбічне буття як відсутні (сонце не світить, вітер не віє, дощ не йде і т.п.), або як позбавлені основних функціональних ознак (хата - "домовина" - тісна та холодна, темна, смутна, без вікон і дверей, без лавок і полиць). Тобто той світ стосовно цього виступає як світ навпаки.

Крім цього, слід зазначити: в гуцульській культурі поховання, що розглядається як дім ("домовина") в той же час трактується як "...символічна іпостась Космосу" [6, с.25]. Процес будування земної хати, який освячується, безсумнівно, в своїй глибинній суті відтворює процеси творення Космосу. Чотирикутна будівля, що символізує в

індоєвропейській традиції впорядкований на "всі чотири сторони (боки)" світ, є мініатюрною моделлю Космосу як такого. З його безкінечністю (чотири боки), з небом - стелею, з підлогою - землею, з поділом космічної вертикалі на "небо - хату - підземний світ" з точки зору просторової, а з часової - з поділом (знизу вверх) на минуле - підземелля, сучасне - хата, майбутнє - небо. Поховання, що мислиться у гуцулів домом ("домовиною") в той же час, як і всякий земний дім, символізує Космос, тобто відповідає загальноєвропейській традиції, яка "...піднімає ...скромну садибу до рівня космосу, символічно осмислює дім як Космос і Космос як дім. Це підтверджує неодноразово висловлювану ...гіпотезу, що спорудження житла осмислювалось як космічний акт, який відтворює створення Світу" [10, с.62]. Переносячи логіку цього акту на поховання, людина переносила своєрідний "центр світу", яким в посейбічному житті виступала хата, в потойбічний світ і відповідно до основних характеристик останнього (холод, відсутність світла, сирість і т.п.), визначала і характеристики "домовини", "хатки", про що йшла мова вище.

Дорога як метафора життя поширена дуже широко у всій європейській культурі. Особливо часто - в прислів'ях, загадках, ліричній пісні тощо. Цей факт є загальновідомим. Метафорою, образом дорогу можна визначити тільки з огляду на її літературне походження. Коли ж цей традиційний архаїчний елемент людського мислення функціонує в фольклорному тексті, треба зважати на специфіку міфу, в якому образна форма вираження світу має свої особливості. Образність міфічного мислення, яке за К.Леві-Строссом принципово метафоричне [7, с.234], є образністю іншого порядку, на чому багаторазово наполягав О.Ф.Лосєв у "Діалектиці міфу". Перш за все треба розрізняти образність за формою і за суттю. Мистецтво, що має в своїй основі образність як мову вираження світу, є вторинною формою його відображення, в той час як міф - це первинна форма знання про світ. Тобто те, що назване в міфі, є тільки тим, чим воно назване. І якщо ця назва з точки зору сучасного мислення є принципово метафоричною, то це не значить, що для міфу вона є також метафорою. Вона є метафорою за формою, а не за суттю, як у мистецтві. В міфі образ не має опосередкованого відношення до світу, бо він сам є безпосередній названий (не має значення в якій формі) світ.

Тому образ дороги в голосіннях сприймається як поетичний образ сьогодні. На нашу думку, дорога в системі міфічного мислення була еквівалентом світового дерева в часовому поділі космічної вертикалі (минуле, теперішнє, майбутнє). Логіка функціонування цього елементу в голосіннях і в літературній традиції дає підстави для висловлення такого погляду. Це підтверджується й такими висловами про померлих: "пішли", "відійшли" і т.п.

Надзвичайно важливим і цікавим, на нашу думку, є використання в голосіннях слова "рахман". Оплакування померлої матері в одному з голосінь звучить так: "Добрьиничко моя добренька, рахманинко моя одненька..." [12, с.86]. В такому словосполученні слово рахманинка повторюється двічі. Можна припустити, що ця словесна формула ("...рахманинко моя одненька") була твердою і збереглася в народній пам'яті як частина (фрагмент) ритмізованого плачу, що не зберігся. На таке припущення наштовхує чітка рима, що ділить вираз на дві половини, кожна з яких могла бути окремим віршовим рядком:

Добрьиничко моя добренька,
Рахманинко моя одненька.

Слово "рахман" вживалося в гуцулів як назва святих людей "брахманів", "рахманів", що живуть в ідеальній щасливій країні на Сході. В їхній країні немає гноблення, в ній панує справедливість, любов і дружба [16, т.IV, с.245]. Міф про святих людей "брахманів" поширений серед багатьох народів. Одна з його версій міститься в "Повісті временних лет". Очевидно є аналогія цього терміну з індійським "брахмани": в Індії брахмани - жреці, що ведуть мову з самими богами і мають здатність навіть впливати на волю останніх [15, с.65]. Тобто брахмани - це особлива каста виняткових людей, які володіють сокровенними знаннями. До недавнього часу згаданий міф трактувався як запозичений, як сповідь про рай на землі, як жадана для пригноблених людей утопічна казочка. При цьому під гуцульську версію міфу незграбно підводили чисто соціологічну основу [4, с.256]. В певному розумінні цей погляд має право на існування. Але чому не припустити, що міф про країну рахманів є відгоміном прадавніх уявлень про брахманство як інститут, що існував в суспільствах, які жили в далекі часи на землях, де цей міф поширений. Зрозуміло, таке твердження ламає певні стереотипи, які склалися в науці, а тепер ще й викликає цілком зрозуміле упереджене до себе ставлення з боку антиукраїнства. Не приписуючи собі того, що нам не належить, ми не можемо відмовлятись від того, що визначає нашу сутність і наше місце серед інших народів. Треба позбавлятися української "меншовартості", яку так довго культивували в нашій свідомості.

Ідеальна країна рахманів наштовхує на проведення певних аналогій типологічного (не ґенетичного) рівня з іншою ідеальною країною, яка має назву Шамбала. Розглядаючи цей факт у контексті теорії переселення аріїв з Оріяни в Індію, ми маємо підстави говорити про близьку спорідненість типів мислення і способів відображення дійсності, про що свідчить і велика кількість прямого засвоєння елементів праукраїнської культури культурою Індії [13]. Міф про країну рахманів (брахманів) є тільки одним із багатьох свідчень про близький зв'язок наших культур. При цьому треба мати на увазі, що значення терміну "рахман",

"брахман" в різні часи могло бути різним і в даному випадку ми не ототожнюємо його зі значенням, яке воно має сьогодні, а беремо як факт збігу двох елементів різних культур, котрі в минулому мають один корінь. Слово "рахманинка" використовується двічі з епітетом "одненька". На перший погляд слово "одненька" сприймається як числівник. І це дійсно так, якщо не зважати на міфологічний контекст голосіння та маґічне значення числа "І". Маґічна символіка чисел в архаїчних формах фольклору означає не просто нумерологічний ряд, не просто операцію рахунку, а "...завжди передбачає ситуацію вибору та ритуал обрання" [18, с.274].

В нумерологічному числовому ряду кожне число за маґічною логікою існує окремо від інших, бо наділене тільки йому притаманною символікою. Тому процес рахування відбувається не заради визначення кількості чого-небудь, а заради того, щоб у визначеному місці рахування припинилось, тобто, щоб місце обраної в рахуванні істоти чи будь-якого об'єкту було визначене як окремо існуюче і як співвідносне з попереднім рядом місць і їх символічного значення. Саме це визначення ("обирання") місця і є основною метою маґічного рахування.

Тому числа в міфо-маґічній свідомості відіграють роль не визначника кількості, а радше - якості. Бо символічна семантика міфо-маґічних чисел є атрибутом "обраного", вона рівнозначна його називанню (імені), визначенню його властивостей (епітет). Тобто роль міфочисел не кількісна, а характеризуюча.

Число "один" в числовому ряду займає особливе місце. М.Новікова, визначаючи його значення, говорить, що "один" може означати: центральний, серединний, такий, що вміщує всіх собі подібних, репрезентативний, найдійовіший, потужний, "маґічний", верховний, найвищий, "царський", "княжий", володарний [8, с.277].

Виходячи з міфо-маґічної символіки числа "один", ми можемо стверджувати, що вираз "рахманинка моя одненька" означає не самотність померлої матері, а вияв обраності, вибраності з-поміж інших, визначення особливого місця. Рахмани в епоху християнства сприймаються як святі люди, як ідеальні християни. І наведений приклад із голосіння відповідає цій семантиці. У нас немає підстав заперечувати, як і однозначно стверджувати, що дохристиянська семантика слова "рахман" була іншою, тобто не відповідала близькій до сьогоднішньої семантиці. Повторення римуванням словесної формули, про яку йдеться, можуть підтверджувати припущення про існування брахманів-жреців в прадавні часи тим, що "...рима в архаїчному фольклорі обов'язково фіксує певний стійкий зв'язок понять" [8, с.284]. Думається, що завдяки такій фіксації і збереглося в людській пам'яті це промовисте словосполучення.

На доказ своєї гіпотези наведемо ще один приклад, пов'язаний зі святом гуцулів під назвою "рахманський великдень". У минулому, супро-

воджуваний різними дійствами та табу на певні види роботи, "рахманський великдень" припадав на четверту середу після великодня [4, с.297]. В цей день до сходу першої вечірньої зорі люди постилися, потім усією родиною з'їдали одне ритуальне (поділене на всіх) яйце, шкаралупу якого викидали в річку, щоб вона допливла до "рахманів". З водою гуцули пов'язували постійне місце перебування померлих предків. Висновок із наведеного прикладу можна зробити однозначний і незаперечний: не підлягає сумніву, що "рахмани" - це предки гуцулів. Терміни "рахман" і "брахман" тотожні. Тому можемо, виводячи їх первісну семантику із логіки культу предків, стверджувати, що ці слова могли означати: предок, той що започаткував рід, жрець, вождь, першолюдина і т.п.

Слова "рахман", "рахманний" відомі в східнослов'янському регіоні, про що свідчать, наприклад, словники. У Даля слово "рахманний" означає "вялый", "хилый", "ручной", "щоголь" та ін. [5, с.86]. У Грінченка "рахман" означає "житель міфічної місцевості", "праведний християнин", жебрак, сумирний, благий та ін. [3, с.7]. Значення слова "рахманний" у Преображенського - веселий, сумирний [9, с.906]. З білоруської мови слово "рахманний" запозичене польською в значенні "спокійний", "тихий" [18, с.457].

Тобто семантика слова "рахман" дуже широка, але домінуюча частина його значень стосується характеристики людських рис, що мають безпосереднє відношення до морально-етичних та релігійних норм буття.

Враховуючи архаїчність походження терміну "рахман", маємо підставу стверджувати, що найближчим до його первісного значення буде "житель міфічної місцевості", а вже потім "праведний християнин" і т.д. Всі значення цього терміна у Даля, починаючи від "в'ялий" і закінчуючи "щеголь", мають явно негативний відтінок. Дати однозначне пояснення цьому фактові важко, але можна зробити припущення, що слово "рахман" ("рахманний") набуло семантики для позначення іронічної негативної оцінки рис характеру людини внаслідок закономірної в історичному процесі втрати первісного значення під впливом різних чинників (особливо введення християнства), або ж міф про країну рахманів і пов'язане з ним свято, перенесені на землі Московії з Київської Русі, не отримали сприятливого грунту і під значним впливом неслов'янського культурного середовища поступово викликали іронічне до себе відношення, в основі якого лежить протиставлення. Досить серйозною підставою вважати, що міф про країну брахманів взагалі не існував на теренах Московії, є те, що слова "брахман", "рахман", "рахманний" запозичені із сказання про Олександра та Ходіння Зосими [9, с.906]. Тобто, якщо в минулому міф і побутував на сході слов'янських земель, то з часом забувся. А згадувані слова є результатом запозичення.

Так чи інакше, а згадування рахманів в похоронному голосінні, маґічна структура самої словесної формули (число та рима), а також "рахманський великдень" однозначно прямо вказують на древні корені гуцульської культури, які сягають початку доіндоєвропейської доби.

Тому міф про країну рахманів є однозначно автохтонним феноменом гуцульської (української) культури, наявність якого дає змогу реконструювати важливі елементи цілісної моделі Космосу в її найширшому розумінні. Ця проблема (модель гуцульського Космосу) вимагає спеціального вивчення і ще чекає на своє дослідження.

Символіка похоронного обряду гуцулів, окрім міфічних елементів, дуже тісно переплетена з маґічними діями. Взагалі, обряд, міф та маґія складають одне цілісне дійство, яке на різних стадіях свого розвитку на перший план виводить елементи, котрі за лоґікою збереженої традиції вважаються найбільш важливими. Так переплітається християнська релігія з міфом і зі вчинками, що підкорені маґічній лоґіці.

Про смерть кого-небудь в горах сповіщали звуками трембіти, а також розпалюванням вогню біля хати померлого. Ватра горіла велика і постійно підтримувалась. Молодь біля неї влаштовувала ігрища, а поважні старці вели розмови.

Вогонь в культурі гуцулів займає особливе місце. Ще на початку XX ст. ватру розпалювали при заселенні нової хати, на святий вечір, на великдень. До наших днів подекуди зберігся звичай проводити худобу через грань (тліючі жарини вогню) перед виходом на полонину, аби очистити й уберегти її від усякої скверни.

Ватру гуцули називали "живою", "божою". Її добування - це освячений віками ритуал. На полонинах, далеко від осель, "жива" ватра, добута тертям, сприймалася як оберіг, вона символізувала пробудження життя в горах, вона охороняла від нечистих сил людей і худобу "маржину", вона відганяла звіра, оберігала від чарів. При колибі в горах вона горіла від дня приходу до дня закінчення випасу худоби. При цьому "живу" ватру заборонялося "вбивати" - поливати водою, затоптати тощо. Вона "помирала" своєю смертю - гасла сама по собі. Винного в тому, що ватра загасла до сходу худоби з полонин, карали, знімалися з місця померлої ватри і на новому місці добували нову "живу" ватру. Гуцули ставилися до вогню з великою повагою, наділяючи його надзвичайною силою оберега всього живого. До сьогодні, наприклад, існує в гуцулів заборона плювати у вогонь.

Значення та функції ватри в житті гуцулів загальновідомі і часто згадувані в науковій літературі. Безсумнівно, що і для інших народів в минулому вогонь відігравав таку ж роль. Та тільки в карпатському регіоні цей елемент язичницьких вірувань зберігався довгий час в більш-менш недоторканому стані.

Що ж стосується великої ватри біля хати померлого, то слід зауважити, що її розпалювання відоме нам тільки в функції сповіщального про

смерть близької людини знаку та центру місця ігрищ і розмов людей. Не викликає сумніву те, що ця функція вогню біля дому мерця є пізньою, вторинною. Тобто вогонь в даному випадку зберігався інертно, традиційно, ставши рудиментом в нових умовах життя, бо втратив своє первісне призначення. Відомо, що до впровадження християнства на Русі небіжчиків спалювали на вогні. Вогонь - син неба Сварожича, символізував зустріч з померлими предками: йому віддавали його онуків - Сварожичів. Первісна форма поховання (трупоспалення) відійшла в минуле, а розпалювання ватри біля хати традиційно зберігалося до початку XX століття і сприймалося як знак сумної звістки про смерть.

На особливу увагу в похоронному обряді гуцулів заслуговують так звані забави, ігри біля того ж вогню та всередині оселі небіжчика. Ритуалізовані дійства та забави, що супроводжували поховання небіжчиків через трупоспалення, є історичними коренями рудементарно збережених ігрищ гуцулів при мерці. В прадавні часи смерть не сприймалась кінцем існування людини. Вона була переходом в інший стан, переходом в іншу іпостась. Тому похоронні обряди наших далеких предків позбавлені трагізму. Надзвичайно яскраво похоронні забави показані С.Параджановим у фільмі "Тіні забутих предків", знятого за мотивами одноіменної повісті М.Коцюбинського. Своїм корінням це явище сягає в протослов'янську епоху.

Похоронні оргії існували у всіх слов'ян. Але найархаїчніші їх елементи збереглися у гуцулів, хорватів, словаків, сербів та на Поділлі [1, с.144]. Звичай збиратися біля покійника всією громадою відомий у багатьох народів Європи, на Балканах, а також слов'янських народів. Н.Велецька зазначає, що порівняльний аналіз цього явища у різних народів дає змогу визначити місце та значення громадських зібрань навколо померлого. Перш за все - це сприймання смерті кого-небудь із поселення як громадського факту. Такі елементи "посижіньи", "проведьи", "свічінє" як співання духовних пісень з сильним фольклорним забарвленням, яке явно замістило язичницькі ритуальні гімни, пригощання яствами та алкогольними напоями, яке є явно не християнською ознакою з огляду на жалобу та відсутність апетиту як обов'язкового стану для людини в горі, свідчать про колишню цілісність і характер ритуального дійства при похованні мерця. Характер співвідношення ритуального оплакування і ритуальної оргії як двох несумісних за змістом і логікою дій залишається ще не виясненим. Наявні матеріали не дають можливості однозначно відповісти на це запитання [1, с.145-146].

Язичницькі оргіастичні дійства громадських зібрань біля покійного у гуцулів, хорватів, сербів, західних слов'ян та деяких неслов'янських народів Європи супроводжувались такими елементами як співи, танці, ігри, сміх, сексуальна свобода, музика, вживання алкогольних напоїв. Але всі ці дії мали певну регламентовану форму. Кожна із них викону-

вала певну функцію в цілісному похоронному ритуальному дійстві наших предків ще за часів загальноіндоєвропейської доби.

Хмільні напої безпосередньо (ритуально) пов'язані з культом предків, їх вживання символізувало приналежність до нього, а також відповідало уявленням наших предків про зв'язок душ померлих з вічним буттям, ідеєю безсмертя, вічного відродження. Походження таких уявлень має прямий зв'язок душ померлих з напоєм безсмертя, в існування якого вірили ще в епоху давньоіндоєвропейську. Про це свідчать ведійські гімни [1, с. 150, див. 15]. Музиці в язичницьку епоху визначали функції зв'язку, посередника між посейбічним та потойбічним світами. В уявленнях язичників вона була засобом спілкування з померлими предками та богами [1, с.1107]. Тому трубіння на трембіті у гуцулів оповіщало не тільки людей про смерть односельця, але й померлих предків (родичів). В хаті хтось із родичів трембітав "на всі чотири кути хати" (модель Всесвіту), тобто на всі чотири сторони світу, на весь Космос. Трембіта голосила про це протягом усього похорону, тобто протягом усієї земної дороги на той світ. На цвинтарі відкривали труну і востаннє трембітали над головою померлого, віддаючи йому шану грою на найлеґендарнішому, дуже древньому інструменті, що як ніякий інший інструмент визначає сутність душі гуцула. Так при посередництві трембіти відбувається зв'язок між землею, життям та небом.

Танці функціонально відповідають потребі встановлення зв'язку живих з душами мертвих, тобто допомагають душі померлого приєднатись до предків [1, с.151].

Узагальнююча функція язичницького ритуального похоронного дійства полягає в протистоянні смерті, в бажанні підтримувати порядок в Космосі, тобто в вічному закономірному циклічному відродженні життя в усіх його формах. Нестриманість в любовних забавах при померлому у гуцулів, як і у більшості народів як під час цього, так і під час інших ритуалів та обрядів, є ознакою і засобом прямого протиставлення смерті, основою якого є симпатійна логіка маґії: від згаданих дій людини залежить плодючість тваринного та рослинного світу і загалом всього живого на землі.

В протослов'янську добу сягають своїми коренями і похоронні ігри гуцулів. Найдревнішим із язичницьких рудиментів цих ігр є і імітація - видряпування по стовбурові дерева. Не виникає ніяких сумнівів, що при цьому мається на увазі світове дерево, по якому душі померлих могли перейти в рай. Праслов'янське світове дерево займає помітне місце серед інших ритуальних предметів в похоронному дійстві гуцулів.

Відомо, що світове дерево як одна із моделей Космосу у багатьох народів є символом зв'язку посейбічного та потойбічного світів. Воно виступає моделлю просторово-часової орґанізації Всесвіту. Коріння втілює підземний світ та минулий час, стовбур - видимий світ та теперішній час, а гілля є символом неба та майбутнього. Таке дерево в

язичницькій уяві є центром світу, точкою відліку, яка визначає місце всього сущого на всі боки від нього.

Традиція висаджування дерев на могилах предків має безпосереднє відношення до світового дерева. В давні часи слов'яни висаджували на місцях поховань дуби, які були у них втіленням світового дерева. Померлим молодим людям, що не встигли вступити в шлюб, в головах гуцули клали верхівку смереки: світове дерево тісно пов'язане з весільним обрядом як символ вічності та родючості. До сьогоднішнього дня прикрашені верхівки смерек прикріпляють при вході у двір, де грають весілля.

Похоронна гра з імітацією видирання (видряпування) по стовбурові дерева безсумнівно є ритуальним елементом прадавніх ігрищ предків гуцулів при померлому. Можливо, це був ритуальний танець, бо такі жести мають явну хореоґрафічну стилістику.

Надзвичайно цікавими є безперечно язичницького походження ігри, які у гуцулів називаються "грушкою", на Поділлі "лубком", а у бойків "лопатками". З приводу архаїчної семантики цих ігор в нашій науці виникали часом дискусії та суперечки. В своїй протослов'янській язичницькій основі дійство яке, деґрадуючи в часі, перетворилось на гру, займало одне з центральних місць поховального ритуалу. А саме - ритуальне вбивство стариків перед проводами на "той світ". До цього часу трьохдобове сидіння при померлому називається "проведьи". Проводи на "той світ" в своїй ритуальній основі, як показує попередній виклад матеріалу, були фактом громадського значення, бо маючи безпосереднє відношення до культу предків, торкалися таких важливих факторів людського буття як врожайність, приплід худоби і продовження життя як такого взагалі.

Вперше згадка про древній звичай сажати "на лубок" з'явилася в ґазеті "Черниговские губернские Ведомости" № 48 за 1852 рік. Вона викликала зливу протестів та заперечень з боку багатьох людей [2, с.169]. Але цей звичай, що безперечно мав місце в житті наших предків, привертав увагу вчених до себе. Докладно і дуже ґрунтовно аналізує універсальне значення ритуалу проводів на "той світ" в житті древніх слов'ян Н.М. Велецька в праці "Языческая символика славянских архаических ритуалов". Вона доводить, що загальна функціональність ритуалу проводів на "той світ" була пов'язана не з жорстокістю чи банальною побутовою меркантильною поведінкою наших предків, а з перенесенням вбитих під час ритуалу людей на прабатьківщину - в вічність. Життя - смерть - життя в уяві язичників є вічним процесом. логіка дійств поховального ритуалу підкорена ідейній основі вічного буття, яке в свідомості древніх займало центральне місце і було пов'язане з культом предків. Тому ритуальне вбивство людей з першими ознаками старіння є не проявом зневаги до старості, до предків, а навпаки - підкорення свого життя (в найвищому розумінні цього поняття) високій ідеї залежності від предків.

Тому логіка вчинків живих при померлому наповнена глибокою повагою і проявом визнання безсумнівного авторитету предків. Форми, в яких відбувалася демонстрація цієї поваги і визнання авторитету, підкорені загальному змістові ритуалу. Потворними чи жорстокими ці форми здаються тільки з погляду сучасної свідомості, яка сприймає їх по запишках деградованого в часі ритуального дійства і не розуміє чіткої і високої за змістом логіки поведінки наших предків. Міфічна реальність є такою, якою вона є для самої себе. Вона не може пояснюватись нічим, окрім самої себе. Це треба брати за аксіому. І виходити тільки з цього при аналізі явищ древньої культури. Про те, що згадуваний ритуал мав місце у багатьох народів світу свідчать чисельні факти. Це явище має типологічний характер в історії людської цивілізації. Надзвичайно великий фактичний матеріал, що підтверджує це, зібраний та проаналізований у вже згадуваній класичній роботі Фрезера "Золотая ветвь". Тому соромʼязливе знизування плечами та позірний погляд на вивчення цього феномену нічим не виправдане і загалом театральне.

Факт наявності в нашій культурі ритуалу проводів на "той світ" незаперечний і цілком відповідає типологічним рисам розвитку культури людства.

В записах кінця XIX - початку XX ст. ще зустрічаються елементи, що свідчать про ритуальне вбивство. Людьми такі оповіді сприймаються як легенди або казки. Прикладом може бути такий запис: "Розказуют люди, що давно були такі часи, шо смерті ни було, але однако мусіли добивати одни одних, бо люди розуміли, шо годі всім на світі жити" [2, с.253]. Із пояснення оповідачем причини вбивств зрозуміло, що пам'ять людська зберегла в багатьох поколіннях сам факт ритуалу, але трактування його змісту набуло леґендарно-казкового характеру.

Згадкою про цей ритуал в народі побутували вислови "посадити на лубок" (Поділля) та "посадити на санки" (Гуцульщина) і т.п.

Про російську масленіцу В.Я.Пропп писав: "Мы имеем не похороны, а предание смерти живого существа" [11, с.103, 104]. Тобто похоронна процесія є вторинною по відношенню до ритуалу проводів на "той світ", елементи якого та структуру в основних її моментах ми маємо в рудиментах язичницької пори культури гуцулів.

Надзвичайно важливим елементом в похоронному обряді є маґія, логікою якої наскрізь просякнуте це ритуальне дійство. Дуже тісний зв'язок похоронного обряду з замовляннями, дієвість яких забезпечується наявністю чого-небудь, що мало відношення до тіла померлого. Це стосується свічок для злодіїв, викликання дощу, мертвої води і т.п. Проблема маґічних дійств та замовлянь, пов'язаних з похованням, вимагає спеціального вивчення, вона є темою окремого дослідження.

Узагальнюючи сказане, зауважимо, що для предків гуцулів не було смерті. Вмирав той, кого не вбили. Тому ритуальне вбивство в свідомості карпатських язичників було проводами на "той світ". В золотій ще

порі земного життя (як правило, ледь за сорок років), поки старість не зруйнувала тіла, карпатський язичник прощався з громадою, і під звуки пісень, голосного п'яного сміху і швидкого танцю, любовних забав, під плач трембіти на всі чотири сторони Всесвіту з миром відходила його душа на прабатьківщину в далеку райську країну предків-рахманів.

1. *Велецкая Н.Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. - М., 1978.
2. *Гнатюк В.* Похоронні звичаї і обряди.//Етноґрафічний збірник наукового товариства ім.Т.Шевченка. Т.XXXI-XXXII. - Львів, 1912.
3. *Грінченко Б.Д.* Словарь украинского языка. - К., 1909. Т.IV.
4. Гуцульщина. Історико-етноґрафічне дослідження. - К., 1987.
5. *Даль В.И.* Толковый словарь живаго великорусского языка. - М., 1882. Т.4.
6. Культурне відродження в Україні. - Львів, 1993. - 218 с.
7. *Мелетинський Е.* Клод Леви-Стровв. Только этнология? //Вопросы литературы. 1971. № 4.
8. *Новикова М.* Символіка чисел//Українські замовляння. - К., 1993.
9. *Преображенский А.Г.* Этимологический словарь русского языка. - М., 1910. Т.1.
10. *Попович М.В.* Мировоззрение древних славян. - К., 1985.
11. *Пропп В.Я.* Русские аграрные праздники.- М., 1969.
12. *Свєнціцький І.* Похоронні голосіння.//Етноґрафічний збірник наукового товариства ім.Т.Шевченка. Т.XXXI-XXXII. - Львів, 1912.
13. *Силенко Л.* Найдавніша пам'ятка людського ума // Літ. Україна. 14 вересня 1995.
14. *Тиандер К.Ф.* Культовое пьянство и древнейший алкогольный напиток человечества. СПб., 1908.
15. *Фрезер Д.* Золотая ветвь. - М., 1980.
16. *Шухевич В.* Гуцульщина: У 5 т. - Львів, 1899-1908.
17. *Karłowicz I., Kryński A., Niedzwiedzki W.* Słownik języka polskego. - Warszawa, 1912. - S.457.

Стаття надійшла до редколеґії 10.01.96

Summary

Hutsul art folklore in Ukrainian cultural context occupy a special place because they retain ancient elements of slavs' lifephilosophy.

Pefinition of semantics of the pagan rudiments in Hutsul culture is avery important problem; its actuality caused by a modern increasing interest of national science to studying national spiritual origins.

Crying and mourning rites of Hutsuls retained elements of the pagan archaics of before-Indoeuropean time. Analysis of these clements presents an opportunity to reconstruct rituals proceedings of burying. Functionality of fire, music, dances, archaic feasts and games combine the unity of rituals, which reflets the most important parts of a mythicl world-model of our predecessors.

Analysis of materials is based on utylizing data of Indoeuropean cultural context.

© *І.М.Зварич, 1996*

В.Г.Зінченко
Одеський університет

ЧЕСЬКИЙ РОМАН В ЕПОХУ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ (Проблеми розвитку жанру).

Формування чеського роману нового часу відбувалося в епоху національного відродження. Це визнано наукою зараз і не суперечить висновкам, зробленим в минулому. Невідповідність між старою та новою концепціями ґенези чеського роману нового часу спостерігається там, де йдеться про темпи та результати розвитку чеського роману в період національного відродження. Якщо в XIX ст. переважала думка про те, що чеський роман нового часу народився до буремного 1848 р., яким завершилася епоха національного відродження в Чехії, то у другій половині XX ст. набув поширення погляд, за яким "початки чеського роману" [11, с.83] сягають 1860-х років. Розрив у науковій спадкоємності, котрий спостерігався у цьому випадку, дає право повернутися до проблеми, що, на перший погляд, вже знайшла остаточне розв'язання у науці XX ст.

Після поразки повстання чеських протестантських станів 1620 року т. зв. "професійна література" [9, с.71] опинилась у глибокому занепаді, але через 150 років відновила своє існування вже як література нового часу. Цей стрибок з одного якісного стану до іншого "часто призводить до поєднання, а часом до орґанічного сплаву художніх систем, котрі вже ствердилися та досить чітко розмежувалися в інших літературах" [5, с.61]. Це дало змогу Р.Р.Кузнецовій звернути увагу на прискорений розвиток (термін Ґ.Д.Ґачева) чеської літератури в епоху національного відродження. Але коли саме виник чеськй роман нового часу та як вплинув на нього прискорений розвиток чеської літератури? Ці питання поки що залишаються відкритими: літературознавці, які датували появу чеського роману нового часу початком XIX ст. обмежувалися лише констатуванням високої швидкості, з якою йшло тоді формування жанрів у чеській літературі. Тут досить згадати праці О.М.Пипіна, котрий підкреслив у 1859 р. те, що, з одного боку, чеській літературі довелося "засвоїти сучасні літературні форми, яких

їй бракувало", а з другого,- що вона "швидко дала власну поезію, повість, роман, драму, популярні книжки, вчені книги" [8, с.154].

Темпи літературного процесу, взяті самі по собі, як і темпи ґенези жанрів, не є головним показником прискореності їхнього розвитку. Ґачев у тлумаченні терміна "прискорений розвиток літератури" наголосив не на швидкості, а на полістадійності процесу, коли періоди та фази, що в разі "нормального розвитку" займали довгий час та йшли послідовно, проходять стягнено, стисло, одночасно [2]. Усе це стосується, на нашу думку, і формування роману нового часу в чеській літературі.

Появі великих за обсягом романів у чеській літературі кінця XVIII - 30-х років XIX ст. передували малі за обсягом епічні твори. Це відповідає фундаментальному положенню історичної поетики: малі епічні твори, "з одного боку, є прообразами великих епічних жанрів, а з другого - беруть безпосередню участь у їхньому формуванні" [7, с.168]. Посилка, з якої виходить дослідник, розглядаючи ґенезу роману нового часу, - "новелла, як і роман, повернута у бік приватного життя, що робить її частково передроманом і мікророманом" [7, с.172], - передбачає визначення межі, що пролягає між передроманом і мікророманом.

Існуючі дефініції роману та новели враховують розвинені властивості цих жанрів, а не ті їхні особливості, які ще тільки починають формуватися. Тому ці дефініції не дають змоги розрізняти передромани від мікророманів. Здається, однак, що критерії для розмежування цих жанрових утворень можуть бути знайдені завдяки системному підходу до вивчення літератури.

Оскільки література - феномен словесного мистецтва, її стосується думка Г.-В.-Ф.Геґеля про те, що "мистецтво розпадається на твір, який має характер зовнішнього, повсякденного, наявного буття, - на суб'єкт, який його створює, та на суб'єкт, який його сприймає та перед ним схиляється" [3, с.383]. У нові часи існує особисте авторство письменників, а епічний текст функціонує як текст для читання. У зв'язку з тим щодо епічних жанрів літератури нового часу система "література" має вигляд: "автор - твір - читач". Ця система складається з двох підсистем - "автор - твір" та "твір - читач". Стосунки, які мають місце у першій з них, зафіксовані в тексті твору, а тому константні. Це робить її особливо цікавою тоді, коли йдеться про жанрову "першооснову" твору.

Збачаючи в авторові суб'єкт свідомості, "виразом якого є весь твір" [4, с.4], слід дійти висновку: у найбільш загальному вигляді стосунки у підсистемі "автор - твір" виявляються на рівні суб'єктно-об'єктної орґанізації сюжету, котрий є атрибутом епосу. Саме тому Б.О.Корман визначив сюжет як "послідовність уривків тексту, об'єднаних або спільним суб'єктом тексту (тим, хто сприймає та зобра-

жує), або спільним об'єктом (тим, хто сприймається та зображується)" [4, с.14-15]. Здається, що, розглядаючи у просторово-часовому плані співвідносини між цими послідовностями (континуумами) уривків тексту в творі, можна визначити жанрову приналежність твору навіть тоді, коли зовнішні ознаки жанру значно послаблені.

Опис континуумів тексту, про які йдеться в Б.О.Кормана, досить складна операція. Однак вона піддається спрощенню у разі використання понять "континуум тексту" та "дисконтинуум тексту" у розумінні, яке запропонував для цих категорій І.Р.Ґальперін [10, с.87, 105-106, 112]. Коли суб'єктом свідомості є персонаж - об'єкт свідомості оповідача, має місце явище, котре А.-Ж.Ґреймас і Ж.Курте визначили як просторово-часове включення [10, с.485-488]. Через це до континууму тексту слід залучити, виключивши їх з дисконтинууму тексту, ті фраґменти, у яких зображення минулого або майбутнього подано оповідачем з посиланням на свідомість персонажів (на їхні діалоги, внутрішню мову, листи, щоденники тощо). При врахуванні цього уточнення межі просторово-часового континууму тексту (за Корманом - це послідовність уривків тексту зі спільними об'єктами свідомості) збігатимуться з межами просторово-часового поля сюжету, за якими залишиться те, що "ще не сюжет, та вже не сюжет" [6, с.246] у традиційному розумінні цього терміна. Щодо спільних просторово-часових меж континууму, за винятком просторово-часових включень, та дисконтинууму тексту (за Корманом - це послідовність уривків тексту зі спільним суб'єктом свідомості), то вони збігатимуться з межами просторово-часового поля зору оповідача (оповідачів).

Чеська проза кінця XVIII - 30-х років XIX ст. налічує велику кількість творів, у яких просторово-часове поле сюжету ширше, ніж відповідне поле зору оповідача. До таких творів належить, зокрема, "Світанок над язичеством" Й.Лінди, "Їржі з Доупова" та "Примирення" Я.Ї.Марека, "Месник" і "Наслідки ревнощів" Ф.Б.Томси, "Цигани" К.Г.Махи, "Гробник" К.Сабіни та "Останній оребіт" Я.Е.Коцела. Обсяг цих творів сягає від 196 сторінок друкованого тексту ("Світанок над язичеством" Й.Лінди) до 5 сторінок ("Месник" Ф.Б.Томси), але співвідношення між просторово-часовим полем сюжету та просторово-часовим полем зору оповідача таке ж саме, як і тих творах, котрі літературознавці одностайно відносять до числа романів. Щоб показати це, порівняймо "Месника" (1825) Ф.Б.Томси зі "Собором Паризької Богоматері" (1831) В.Гюґо.

У "Месникові" поле зору оповідача охоплює події від часу загибелі лицаря Грознова (ціною власного життя він врятував свого маленького небожа Богослава) до моменту, коли вже дорослий Богослав поховав свого іншого дядька - лицаря з Глтова. Ця дія відбувається у замку лицарів з Глтова та навколо нього - у домівці селянина, в монастирі. Поле сюжету в творі Ф.Б.Томси набагато ширше: з родинної хроніки

Богослав дізнається про долю батька, "скільки років він проти невірних воював, як був ними поранений, як довго перебував у рабстві, поки його брат по зброї, що звався Грознов з Крконош, не визволив його з полону" [13, с.129], - та про своє шляхетне походження, а з розповіді свого названого батька-селянина - про долю лицаря Грознова. Перед смертю він розповів селянинові про злочини лицаря з Глтова, що отруїв власного батька та зробив замах на життя Богослава заради спадщини.

Поле сюжету ширше від поля зору оповідача і в "Соборі Паризької Богоматері". Поле зору оповідача тут простягається в часі від 1466 р., коли до собору було підкинуто Квазімодо, до смерті Людовика XI. У просторі це поле обмежується територією Парижа. Поле сюжету в "Соборі Паризької Богоматері" дещо ширше в часі, ніж поле зору оповідача: з одного боку, з розповіді Майєти ми дізнаємося про події 1466 р., а з другого, розповідаючи про знахідку залишків тіл Есмеральди та Квазімодо, яка сталася після смерті Людовика XI, оповідач вже посилається на непозначене джерело відомостей щодо "шлюбу Квазімодо". У просторі ж поле зору сюжету набагато ширше, ніж поле зору оповідача, бо в розповідях Майєти і Жака Копеноля йдеться про події, які відбуваютья у Реймсі та у сусідніх з Францією країнах - Фландрії та Швейцарії.

Зазначений вище тип співвідношення між просторово-часовим полем сюжету і просторово-часовим полем зору оповідача не є єдино можливим. Чеська оповідальна проза кінця XVIII - 30-х років XIX ст. мала у своєму складі твори, де просторово-часове поле сюжету вужче, ніж просторово-часове поле зору оповідача. Цим вони подібні до новел П.Меріме та Ґі де Мопассана, які вважаються взірцем новели у літературі нового часу. Зокрема, у новелі Ф.Б.Томси "Аґафоніка" (1825) дія в полі сюжету триває короткий час і не виходить за межі Антиохії та її передмістя, тоді як в полі зору оповідача знаходиться й інша дія з надзвичайно широкими просторово-часовими межами: "Вже довгий час імператор Діоклетіан жорстоко переслідував християн і після недовгого затишшя знову розпочав тиранити їх" [13, с.35]. Таке ж співвідношення між полем сюжету та полем зору оповідача спостерігається і в новелі П.Меріме "Взяття редуту" (1829). У розповіді невідомого героя, поданій у прямій мові, час дії - один день (4 вересня 1812 р.), а місце дії - с. Шевардіно. Дія, яка перебуває в полі зору оповідача, охоплює роки, що відділяють зустріч оповідача з героєм від смерті останнього в далекій Греції.

Розглядаючи відношення "автор-твір" і "твір-читач" у системі "література", неважко дійти висновку, що відношення просторово-часового поля зору оповідача до просторово-часового поля зору сюжету - це відношення між запропонованою читачеві уявою суб'єкта свідомості про просторово-часову картину світу та актуальною карти-

ною світу (має місце в творі). Чим вужчим буде поле зору оповідача порівняно з полем сюжету, тим ширшим буде уявлятися читачеві світ, який створив автор у своєму творі, і навпаки, чим ширшим буде поле зору оповідача, тим вужчим здаватиметься читачеві світ, змальований у творі. Таким чином, будучи "епосом приватного життя" [7, с.292], як і новела, мікророман істотно відрізняється від неї не тільки формою суб'єктно-об'єктних відносин, а й змістом: мікророман, на відміну від новели - розповідь про приватне життя у великому, а не малому світі. Через це передроман і в разі великого обсягу тексту залишається, на наш погляд, новелою, тоді як мікророман, відокремившися від новели, стає різновидом роману.

У чеській оповідній прозі кінця XVIII - 30-х років XIX ст. не було поступового переходу від передроману до мікророману та від нього до роману. Вони існували одночасно, всі ці жанрові утворення мали порівняно невеликий обсяг тексту. На думку О.М.Пипіна, малий обсяг тексту в епічних творах пояснювався орієнтацією чеської літератури на народного читача: "...Маючи справи з народом, вона (чеська література - В.З.) не володіє великими коштами, і це суттєво заважає її успіхам. Маса читачів, яку вона має у своєму розпорядженні, невеличка, і література внаслідок того набуває частково мініатюрних розмірів" [8, с.354].

У літературі нового часу роман є єдиним представником великої епічної форми. Чеський мікророман до початку 40-х років XIX ст. на таку роль претендувати не міг. "Світанок над язичеством" Й.Лінди та "Цигани" К.Г.Махи залишалися тоді виключенням серед мікророманів, що не перевищували обсягу маленьких новел і повістей. Але обсяг - один з важливих показників розвиненості жанрових можливостей роману. Оскільки у романі просторово-часове поле сюжету повинно бути обов'язково ширшим від просторово-часового поля зору оповідача, то в романі більший, ніж у повісті, "обсяг сюжету", а отже, обсяг тексту. Однак і при рівних з повістю або новелою "обсягах сюжету" в романі існують більш сприятливі можливості для зростання обсягу тексту. Річ у тім, що співвідношення поля сюжету до поля зору оповідача створює в романі сприятливіші, ніж у новелі або повісті, можливості для переваги внутрішньої точки зору оповідача над зовнішньою, бо для того, щоб описувати щось "зсередини", треба "залишатися" у межах об'єкта зображення. Це стосується не лише описів зовнішнього світу, котрий оточує людину, а й її внутрішнього світу, оскільки "психологічна" точка зору виникає при повному збігові просторово-часової позиції оповідача з просторово-часовою позицією персонажа.

Великі за обсягом романи чеських романтиків (Й.К.Тила, Я.Й.Марека, П.Хохолоушека, К.Сабіни) з'явились у другій половині 1830-х років - 1848 р. Цьому сприяв позалітературний фактор -

призначення на посаду цензора чеських книг П.Й.Шафарика, яку він займав у 1837-1848 р.р. Його попередник - Я.Н.Циммерман, цензор чеських книг у 1821-1836 рр., неприязно ставився до жанрів роману та новели. "Діяльність" Я.Н.Циммермана призвела, за свідоцтвом К.Сабіни, до зникнення слів "новела" та "роман" з лексикону чеських письменників у часи його цензорства [12]. Якщо звернути увагу на те, що цензором чеських книг була тоді лише одна особа, та врахувати існування у Чехії до 1848 р. превентивної цензури, то слова сучасника про всесилля Я.Н.Циммермана та його неґативний вплив на долю чеського роману 1820-1830-х років не здадуться перебільшенням. Звичайно, обсяг тексту не є єдиним показником розвиненості жанрових можливостей роману, але обсяг тексту однозначно свідчить про те, що вже напередодні 1848 р. роман почав репрезентувати велику епічну форму в чеській літературі.

Цієї дати не заперечують автори "Історії чеської літератури", виданої ЧСАН, бо в розділі "Початки чеського роману" зазначено лише, що до 1860-х років "справжній великий роман" був "відчутно послаблений" [11, с.84]. Помилка авторів "Історії чеської літератури", на наш погляд, полягає в тому, що головною ознакою "справжнього великого роману" вони вважали "змалювання життя різних суспільних верств" [11, с.84]. Історія світового роману свідчить про те, що "у будь-якому романі соціальні стосунки опосередковані стихією приватного життя та що в романах нового часу - зображення приватного життя - обов'язковий щабель до справді епічного охоплення дійсності у її різноманітних аспектах та виявах" [6, с.292]. Отже, широке охоплення зображуваного світу - лише одна з тенденцій у розвитку роману, але аж ніяк не атрибут цього жанру.

Оманлива уява про те, що чеський роман почав формуватися тільки у 1860-х роках XIX ст., продовжує існувати через недостатнє врахування прискореного розвитку літературних напрямів у чеській літературі нового часу. Формування романтичного роману розпочалося тоді, коли передромантичний роман, не встигши виявити своїх жанрових можливостей, вже втрачав продуктивність, а формування реалістичного роману відбувалося тоді, коли романтичний роман, не давши зразків романтичної епопеї, почав втрачати свої позиції під натиском реалістичної прози. Тому справедливіше було б сказати, що на 60-ті роки припадає не "початок чеського роману", а кінець прискореного розвитку чеського роману нового часу - процесу, могутній поштовх до якого дало чеське національне відродження.

1. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

2.*Гачев Г.Д.* Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М., 1964.
3.*Гегель Г.* Энциклопедия философских наук. М., 1977. Т.3.
4.*Корман Б.О.* Литературоведческие термины по проблеме автора (в помощь студенту-заочнику, специализирующемуся по литературе). Ижевск, 1982.
5.*Кузнецова Р.Р.* История чешской литературы. М., 1978.
6.*Левитан Л.С., Цилевич Л.М.* Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990.
7.*Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
8.*Пыпин А.Н.* Два месяца в Праге // Современник. 1859. N 4. Отд.1.
9.*Свирида И.И.* Художественная культура эпохи формирования наций как историко-культурная проблема (на материале стран Центральной и Юго-Восточной Европы) // Сов. славяноведение. 1983. N 1.
10.Семиотика. М., 1983.
11.Dějiny české literatury. III. Praha, 1961.
12.*Sabina K.* Novelistika a romanopisectví české doby novější// Sabina K. O literatuře. Praha, 1953.
13.*Tomsa F.B.* Romantické povídky z minulých a nynějších časů. Hradec Králové, 1825.

Стаття надійшла до редколеґії 10.01.93

Summary

The Czech novel of the New times was created in the XIX-th century. The author of the present article proves the idea that the formation of the Czech novel of the new times began and was completed during the period of the Czech national renaissance before 1848.

© *В.Г.Зінченко, 1996*

Ю.І.Клим'юк
Чернівецький університет

ПРИТЧЕВІСТЬ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОГО ЗОБРАЖЕННЯ

У XIX ст. сформувався в українській поезії новий принцип естетичного освоєння дійсності, який у наш час дістав назву притчевість. Обґрунтування її теоретичних основ знаходимо у книзі В.Н.Климчука "Проблематика і поетика творчості Е.Станева" (1983), у монографії Ю.О.Івакіна "Поезія Шевченка періоду заслання" (1984), у рецензії на цю книгу М.Т.Яценка ("Радянське літературознавство", 1985, N3). Його виникнення було пов'язане зі специфікою розвитку художньої літератури взагалі й певними обставинами життя українського народу зокрема.

Притча, що являє собою цілком визначену функціональну єдність художньої структури, уже в літературі Київської Русі розвивалася у двох напрямах: як жанрова одиниця і як сукупність поетичних прийомів в інших жанрах. Цей другий напрям визначався здатністю притчі впливати на образну, сюжетну і композиційну систему інших творів, синтезуватися з ними, трансформувати їх, завдяки цьому її поетика позначилася на розвиткові житійної ("Слово о князьях"), ораторсько-учительної (твори Іларіона, Климента Смолятича, Кирила Туровського), "Моленіи" Данила Заточника та ін., а пізніше, у другій половині XVII - XVIII ст., - на ораторсько-проповідницькій літературі (книги казань Лазаря Барановича "Меч духовный", 1666; Антонія Радивиловського "Огородок Маріи Богородицы", 1676, "Вѣнец Христов", 1688 та ін.), а особливо на філософських творах Г.С.Сковороди ("Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis, сирѣчь Икона Алківіадская (Израилскій змій)", "Благодарный Еродій", "Убогій Жайворонок", "Діалоґ. Имя ему - Потоп зміин" та ін.). У них широко використовуються притчеві логічні і художні прийоми викладу матеріалу.

Звичайно, це була інша в порівнянні з київсько-руським періодом література як за змістом, так і за формою, але за своїм естетичним значенням вона залишалася літературою "релігійно-учительною". Саме тепер синтез притчі з іншими жанрами перетворився в одне з провідних явищ літературного процесу.

Творчість Сковороди орґанічно витікає із давньої української літератури, в основі якої християнське вчення з його чітко визначеним повчальним характером. Однак ця основа зазнає змін під впливом західно-європейських учень, зокрема пантеїзму, що дає змогу Сковороді по-новому трактувати проблеми буття і людської моралі, сюжети Біблії, загалом християнської літератури та усної народної творчості.

У притчі ми маємо справу з оповіддю заради повчання, що містить у собі життєвий досвід, вищу істину, які повинні стати у пригоді кожному, дати змогу зорієнтуватись у складних ситуаціях, правильно розв'язати чи зрозуміти ту чи іншу проблему. Вже у Біблії Соломон так визначив мету написання своєї "Книги притч": "Щоб пізнати премудрість і карність, щоб зрозуміти розсудні слова, щоб прийняти напоумлення мудрости, праведности, і права й простоти, щоб мудрости дати простодушним, юнакові - пізнання й розважність. Хай послухає мудрий - і примножить науку, а розумний здобуде хай мудрих думок, щоб пізнати ту приповість та загадкове говорення, слова мудреців та їхні загадки". Вислів цей має концептуальне значення, бо у ньому відбилося не лише розуміння призначення "Книги притч Соломонових", а й естетичних основ Біблії та загалом давньохристиянської літератури. Ще В.М.Перетц вказував на параболічний спосіб викладу матеріалу в "Учительних Євангеліях" XVI - XVIII ст., а також на притчевий характер "Цвѣтника Духовного" XVII ст. [5, с.5-11, 78]. Цю думку можна поширити взагалі на всю давньохристиянську літературу, тому що ми маємо справу з певним типом міфолоґічного мислення, який називають притчевим. У творах Сковороди він виступає у найбільш сформованому вигляді й поєднує в собі філософічність з повчальністю, алюзію, двоплановість у викладі художнього матеріалу, розкриття значення алеґоричного чи навіть символічного образу та ін.

Можна з упевненістю говорити, що Сковорода мав значний вплив на творчість Т.Г.Шевченка. Він позначився на багатьох рівнях як самого підходу до християнської літератури, так і поетики його творчості взагалі.

У притчі концентруються певні лоґічні й естетичні принципи художнього світосприйняття, що виходять за межі її жанрової структури. Творчість Шевченка дає змогу підійти до розкриття притчевості як засобу художнього зображення. Оскільки вона є прийомом узагальнення, то ця проблема - насамперед теоретико-мистецька, тобто проблема поетики.

Нова українська література стає пізнавально-виховною. Міняється її призначення, що виявляється у втраті релігійного змісту і перетворенні повністю у світську. Розвиток її естетичної системи відбувається передусім за рахунок зміни тематики і демократизації світоглядних принципів внаслідок індивідуального сприйняття світу окремими пись-

менниками. Загальнолюдські християнські гуманістичні ідеї дістають у ній оригінальну інтерпретацію, збагачуються національним культурним досвідом. Однак розрив у специфіці літератури не означає відмови від художнього зв'язку між двома її епохами. Естетичні досягнення давньої української літератури, які мають універсальний характер, стають надбанням нової україської літератури. Але цей перехід не є прямим і безпосереднім, тому що міняється їх функціональне значення. Одним із таких естетичних принципів є притчевість, яка мала місце вже в давній українській літературі, але в новій - набуває іншого значення. Якщо у давній українській літературі це був один із визначальних способів художнього мислення, то в новій - став одним із засобів художнього змалювання дійсності.

Традиції давньої притчі, її поетики виявились уже в творах представників просвітительського реалізму, насамперед у раціоналістичному підході до оцінки й зображення явищ дійсності, застосуванні притчевого естетичного принципу давньої літератури, що полягав у розумінні кожного життєвого випадку, історії, епізоду як прикладу, уроку, із якого можна дійти повчального висновку згідно з особистими світоглядними позиціями в основному морального або філософсько-морального, релігійно-морального характеру. Такими є байки-приказки П.П.Білецького-Носенка, П.П.Гулака-Артемовського, Л.І.Боровиковського та ін., а також українські повісті й оповідання Г.Ф.Квітки-Основ'яненка.

В новій українській літературі притчевість мала певні форми свого вияву. Вони походять від різних особливостей поетики притчі. Першою з них є часова інверсія. Вона полягає в зіставленні у творі двох історичних епох: теперішнього й минулого, події і випадки з якого відіграють роль повчального прикладу і набувають алеґоричного значення, що призводить до створення підтексту, тобто виникає двоплановість, завдяки якій стає можливим проведення паралелей між давниною й сучасністю і ствердження актуальних у політичному відношенні думок та ідей.

У давній літературі не було тропів, але існувала алеґорія. Однак вона мала свою специфіку, бо не була інакомовленням у сучасному розумінні цього слова, оскільки виступала не як уподібнення якихось предметів, явищ, понять один до одного, а як пряме їх ототожнення. Тобто міфолоґічне мислення не розмежовувало духовний світ людини з її реальним життям. А.Я.Гуревич у книзі "Проблемы средневековой народной культуры" пише: "Аллегория для средневекового человека не была равнозначна вымыслу, и трудно предположить, что и для Данте ад, чистилище и рай были не более чем поэтическими метафорами" [2, с.235-236]. У новоєвропейських літературах відбувається поступовий відхід від міфолоґічного розуміння дійсності. Художнє мислення підноситься на вищий рівень, і алеґорія стає не тільки засо-

бом логічного й емоційного викладу подій, а й словесним образом, у якому абстрактне поняття передається через конкретний образ, за допомогою якого формулюється думка і висловлюється авторське сприйняття і спосіб змалювання зображених у творі подій.

Набувши іншого порівняно з давньою літературою художнього значення, притчева алеґорія у новій українській літературі не втратила своїх видових ознак, тобто є алеґорією повчальною. Вона виникає як наслідок наведення прикладу і його пояснення, виступає одним із засобів реалізації тенденційності в літературі.

Застосування Шевченком притчевої алеґорії мало певне художнє спрямування, суть розуміння якого розкривається у зробленому ним записові у "Щоденнику" від 18 грудня 1857 року у зв'язку з перекладом В.І.Далем "Апокаліпсису": "Читая подлинник, т. е. славянский перевод Апокалипсиса, приходит в голову, что апостол писал это откровение для своих неофитов известными им иносказаниями, с целью скрыть настоящий смысл проповеди от своих приставов" [9, т. 5, с.131].

Отже однією з причин застосування Шевченком прийому часової інверсії, що є одним із видів "езопової мови", була неможливість відкритого висловлення у творах своїх політичних думок внаслідок заборон і утисків з боку властей. Звичайно, притчевість виходить за межі "езопової мови", бо як тип художнього узагальнення має значні можливості застосування і виявляє себе не лише в умовах монархічної влади, а й у часи широкої свободи слова. У віршах і поемах Шевченка притчевість пов'язана з особливостями їхнього сюжетного ходу, композицією, внаслідок чого виникає ситуація аналоґії, зіставлення, порівняння, асоціації, проведення паралелей, домислення і тому подібне (тих засобів, що створюють перший і другий план, тобто подвійне значення твору, текст і підтекст). До таких творів належать: "Царі" (1848), "Неофіти" (1857), "Осії. Глава XIV. (Подражаніє)" (1859), "Колись-то ще, во время оно..." (1860), "Саул" (1860).

Запозичуючи з Біблії сюжети й образи, а також факти зі світової й української історії, Шевченко переосмислює їх, надає їм філософського, морально-філософського чи політичного змісту. Найбільш виразно прийом часової інверсії виступає у поемі "Неофіти". Перебуваючи в Нижньому Новгороді, поет писав у листі до свого друга Я.Г. Кухаренка 16 лютого 1858 р.: "Скомпонував ще я тут з нудьги одну штуку, поему НЕОФІТИ, нібито із римської історії" [9, т. 6, с.172]. Спорідненість твору з притчею автор підкреслив у присвяті російському акторові М.С.Щепкіну. Він висловив надію, що разом зі славою артиста

Перепливе вона Лету;
І огнем-сльозою

Упаде колись на землю
І притчею стане
Розпинателям народним,
Грядущим тиранам [9, т. 2, с.263].

У цих рядках визначена мета написання твору. Він повинен стати повчальною історією для сучасних і майбутніх поневолювачів українського народу. На персоніфікованість образів, притчевий характер твору звертає увагу більшість сучасних дослідників творчості поета [7, с.179-180; 1, с.64-68 та ін].

Шевченко не йшов за традиційною формою побудови притч, значення описуваного у творі розкривається не в кінці, а в ході розповіді. Автор накреслив ряд паралелей-орієнтирів для читача, щоб дати зрозуміти: у поемі йдеться саме про Росію з її політичними порядками. Визначаючи час, коли "се беззаконіє творилось", Шевченко зауважує:

Нехай за Нерона.
Росії
Тойді й на світі не було... [9, т.2, с.267]

Звертаючись до матері, яка не знає, де ув'язнений її син, поет пише:

Ідеш шукать його в Сибір
Чи теє... в Скіфію... [9, т.2, с.270].

Натяки, недомовки в поемі відіграють роль сюжетотворчих елементів, надають їй саме алеґоричного значення. З їхньою допомогою стають зрозумілими інакомовні значення образів Нерона, що є уособленням самодержавства, неофітів - борців проти нього, Алкіда і його матері - нездоланності демократичних традицій і волелюбних прагнень українського народу.

Алеґоричний принцип сприйняття дійсності, що лежить в основі часової інверсії, не є лише способом викладу художнього матеріалу, бо, як пише М.Х.Коцюбинська, "алеґорія допомагає дати широке узагальнення, вільне дихання образові, згорнути в одній образній формулі багатий загальнолюдський смисл" [4, с.63].

Часова інверсія може поєднуватися з іншими прийомами притчевого змалювання. Скажімо, таким, як розгортання твору на основі прислів'я, приказки, сентенції, афоризму чи просто вислову. У давній українській літературі досить часто притчами вважали прислів'я (збірники "Златая цепь", "Златоуст", "Измарагд", "Пчела", "Моленіе" Данила Заточника, "Сказание о Борисѣ и Глѣбѣ", розуміння прислів'я як притчі є і в Сковороди та ін.). Мабуть, спочатку під притчею, як і під байкою, розуміли другу її частину. Тобто ту філософсько-узагальнену думку в формі, скажімо, прислів'я, для пояснення якої

спеціально підбирався чи придумувався приклад. Таке прислів'я містить у собі складний за структурою алеґорично-повчальний художній образ. Для притчі характерним є параболічний спосіб художнього змалювання дійсності, що полягає у розкритті якоїсь наперед заданої філософської, релігійної, моральної концепції через наведення прикладу.

До поєднання цих двох притчевих способів художнього зображення звертається і Шевченко. Зокрема, він використовує відомий біблійний вислів "бути (стати) притчею (во языцех)". Його перше застаріле значення: "Бути предметом загальних розмов, постійних пересудів", і друге, розмовне: "Який-небудь непередбачений випадок; пригода, подія" ("Словник української мови в десяти томах").

Епіґраф до містерії Шевченка "Великий льох", запозичений із "Книги псалмів" ("Положил еси нас [поношение] соседом нашим, подражнение и поругание сущим окрест нас. Положил еси нас в притчу во языцех, покиванию главы в людех" (Пс. 43, ст.14 и 15), допомагає розкрити його ідейно-тематичну спрямованість, значення алеґоричних образів. Слово "притча" тут вживається в розумінні прикладу, в даному разі - нещасливої долі українського народу.

За тією ж схемою, що і в першоджерелі, викладений матеріал у вірші Шевченка "Псалми Давидові. 43". Поет перефразовує вислів із "Книги псалмів" про притчу:

Покинув нас на сміх людям,
В наругу сусідам,
Покинув нас яко в притчу
Нерозумним людям.
І кивають, сміючися,
На нас головами;
І всякий день перед нами -
Стид наш перед нами [9, т.1, с.341-342].

Таким чином, зміст псалма переосмислюється і замість єврейського народу в ньому виступає український народ, від якого відвернувся Бог і цим прирік його на муки і страждання.

До цього ж прийому звертається Шевченко у "Подражанії Ієзекіїлю. Глава 19" - для висловлення своїх антимонархічних думок.

Притчевими можуть бути не тільки цілі твори, а й окремі їх частини. Так, у вступі-присвяті відомому чеському і словацькому вченому П.Й.Шафарикові до поеми Шевченка "Єретик" (1845) наслідується структурно-логічна схема побудови притчі. Спочатку викладається історія про злих сусідів, які підпалили в іншого сусіда "нову добру хату", лягли спати, забувши розвіяти за вітром попіл. У ньому тліла "іскра вогню великого", ніби месник, чекаючи свого часу. Після викладу цієї історії Шевченко подає пояснення, розкриває алеґоричне

значення цих образів. Під "злими сусідами" розуміється "німота" (німці), під "великою хатою" - "сім'я слов'ян", під "запаленою хатою" - "роз'єднана сім'я слов'ян", поміж яку "німота" впустила "усобищ лютую змію", під іскрою, що тліє в пожарищі і дожидає "рук твердих та смілих", - братство слов'ян. Його виразником став Шафарик. Такі складні поняття, як дружба, ворожнеча між народами, пояснюються за допомогою простої, зрозумілої, побутової історії відносин між сусідами. Водночас вступ написаний в урочистому стилі, має високопоетичний філософський смисл. Дружба в ньому проголошується основним принципом взаємовідносин між людьми і народами.

Ще одна форма притчевості знайшла своє втілення у художній творчості Шевченка. Суть її зводиться до ремінісцентного відтворення сюжетів, образів і мотивів євангельської притчі про сіяча. Алеґоричний зміст таких творів Шевченка спрямований на пробудження національної свідомості, а разом з нею - політичної активності українського народу, здобуття ним незалежності. За допомогою ремінісценцій з притчі про сіяча поет стверджує: український народ подолає рабську покірність перед поневолювачами (вірш "Чигрине, Чигрине...", 1844). У поемі Шевченка "Сон" (1844) "думи" сіяча про волю повинні прорости і дати бажані наслідки. Притча про сіяча використовується в поемі "Марія" (1859) з метою змалювання історичних і психологічних обставин напередодні появи нового віровчення. Під "великими глаголами", що "на ниві сіються новій", розуміються християнські ідеї, які визріли, і їх готовий сприйняти народ. Поет вводить мотив засіяного поля, запозичений із притчі про сіяча у вірш "Саул" (1860), і показує, що абсолютизм є бідою для людей. Одним із перших в українській літературі Шевченко звернувся до алеґоричного образу перелогу (вірш "Не нарікаю я на Бога...", 1860), під яким розуміється художня література. Письменник оре цю ниву, сіє на ній слово і сподівається на добрі жнива, тобто надіється, що посіяні на ниві (висловлені в літературі) думки про "волю", "добре життя", "долю", "розум" будуть сприйняті народом.

Використаний у віршах і поемах прийом ремінісценцій з євангельської притчі про сіяча дає змогу розширити межі художнього узагальнення, яку-небудь звичайну подію, локальну колізію піднести на рівень вічних проблем людського буття.

Притчеві твори Шевченка не є притчами. Це ліричні вірші та поеми, які мають спільні художні ознаки з ними. Однак проблема притчевості не зводиться лише до певних форм її художнього вияву в конкретних творах. Вона має набагато ширші межі. Річ у тому, що будучи в старохристиянській і давньоукраїнській літературах одним із типів художнього мислення і ставши одним із принципів художнього світобачення у новій українській літературі, притчевість є засобом узагальнення, має універсальний характер, а тому не завжди зв'язок творів з прит-

чею явний, він може бути прихованим, внутрішнім. У такому разі слід говорити про притчеве начало. Закладене воно, як правило, у творах, в основі яких лежать сюжети й образи, запозичені, скажімо, з давньохристиянської літератури. Шевченко у таких творах лише відштовхується від першоджерела, подає цілком оригінальний поворот темі, мотиву. Якщо виходити з цієї точки зору, творами Шевченка, що мають притчеве начало, можна вважати цикл "Псалми Давидові" (1845), "У Бога за дверми лежала сокира..." (1848), "Пророк" (1848), "Подражаніє II псалму" (1859), "Во Іудеї во дні они..." (1859), апокрифічну поему "Марія" (1859), "Молитва" (1860) та ін. Ці твори мають повчальний інакомовний зміст з певним громадянським підтекстом. У вірші Шевченка "У Бога за дверми лежала сокира...", сюжет якого запозичений із казахського фольклору, за допомогою алеґоричних образів сокири і святого дерева осуджується загарбницька політика російського царату в Середній Азії, показується його неспроможність придушити прагнення казахів до волі.

З притчевим началом пов'язані явища, що виявляються на певних художніх рівнях, зокрема, словесному - це, як правило, наявність у творах на давньохристиянські сюжети старослов'янізмів, стилістична функція яких не обмежується передачею історичної достовірності чи характеристикою образів-персонажів твору. Створюється архаїчно-урочиста атмосфера оповіді, твір набуває філософсько-значимого звучання (вступ до поеми Шевченка "Єретик", "Марія", вірші з циклу "Псалми Давидові" "Блаженний муж на лукаву...", "Між царями й судіями...", "Псалом новий Господеві..." та ін.); з'являється притчева алеґорія ("Пророк", "Подражаніє Ієзекіїлю. Глава 19" та ін.); формується художній синтаксис - застосування тих стилістичних і риторичних фіґур, які ведуть до створення другого плану оповіді - антитези ("Во Іудеї во дні они..."), інвективи ("Осії. Глава XIV. (Подражаніє)", "Саул"), риторичного звертання ("Молитва") та ін.

Традиційна притча, яка в давній українській літературі відігравала одну з провідних ролей, поступово втратила свої позиції. У новій українській літературі використовується лише її поетика. Т.Салига живучість жанрів, у тому числі і притчі, пов'язує з їх постійною оновлюваністю [6, с.199-200]. Цей процес виявляється по-різному. Він може безпосередньо торкатися жанру, а може реалізувати свою художню суть через притчеві принципи освоєння дійсності. Треба лише мати на увазі, що жанр притчі набуває популярності в літературі за певних суспільно-історичних умов (таким, наприклад, був період кінця XIX - початку XX ст., і підтвердженням цього є притчі І.Франка), а притчеві естетичні принципи, оскільки мають універсальний характер, застосовуються майже в кожну епоху розвитку літератури. Так, раціоналізм притчі був співзвучним просвітительській ідеології, знайшов втілення у специфічних формах притчевості (віршові та прозові твори письмен-

ників просвітительського реалізму). Поети-романтики заклали основи параболічного підходу до змалювання дійсності. У творчості Шевченка він сформувався в естетичний принцип притчевості.

Завдяки притчевим прийомам художнього зображення у творах Шевченка виникає два плани: перший безпосередньо передає ті чи інші події і другий - алеґоричний, або настільки повчальний, що створюється підтекст, через який стверджуються актуальні для даної епохи ідеї філософського, морально-філософського, політичного змісту.

Перебуваючи в тісному зв'язку з певними явищами літератури, притчевість мала конкретні форми вияву в художніх творах Шевченка. Йдеться про використання естетичного принципу часової інверсії, розгортання творів на основі прислів'я, приказки, сентенції тощо, вираження думки за допомогою прикладу, наслідування сюжетним ходом твору структурно-логічної схеми побудови притчі (виклад-пояснення), ремінісцентного відображення у віршах і поемах сюжетів, образів і мотивів давніх притч. Вони були не тільки способами передачі певної тематики, а й впливали на систему образів, художню мову, композицію віршових творів.

Притчеві естетичні принципи поезії Шевченка знайшли своє продовження у творчості українських поетів XIX ст. (С.Руданського, П.Куліша, Ю.Федьковича, М.Старицького) і особливо наприкінці XIX - на початку XX ст. (І.Франка, Б.Грінченка, Лесі Українки, В.Самійленка, М.Чернявського, М.Вороного та ін.).

Звернення Шевченка, а після нього й інших українських поетів до притчевості відбивало загальну тенденцію розвитку літератури до універсалізації художнього мислення. Скажімо, уподібнення підневільного становища українського народу в царській Росії до мук і поневірянь давніх юдеїв у "Псалмах Давидових. 43" Шевченка знайшло дальший розвиток у поемі Франка "Мойсей", у драматичних поемах Лесі Українки "Вавілонський полон", "На руїнах", "В дому роботи, в країні неволі" та ін. І таких прикладів можна навести чимало.

Притчевий тип узагальнення виступає одним із засобів інтелектуалізації в українській літературі та ознакою входження її у світовий літературний процес.

1.*Большаков Л.* Добро найкращеє на світі. К., 1981.
2.*Гуревич А.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
3.*Івакін Ю.О.* Поезія Шевченка періоду заслання. К., 1984.
4.*Коцюбинська М.* Етюди про поетику Шевченка. К., 1990.
5.*Перетц В.Н.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI-XVIII веков. Сборник отделения русского языка и словесности АН СССР. Л., 1926. - Т. CI. N 2.
6.*Салига Т.* Коріння і крона притчі // Поезія - 87: Зб. - К., 1987.

7.Творчий метод і поетика Т.Г. Шевченка. - К., 1980.
8.Українські поети-романтики 20-40 років XIX ст. - К., 1968.
9.*Шевченко Т.* Повне зібрання творів: В 10 т. - К., 1951-63.

Стаття надійшла до редколеґії 10.04.92

Summary

The parable method as a kind of mythological thinking was spread in ancient Ukrainian literature. In new Ukrainian literature, it became a method of artistic expression of the reality. In this article on the matherial of creative activity of T.Shevchenko the parable type of artistic generalization is examined, the concrete forms are analysed. Taking into consideration the fact, that the Ukrainian literature goes into the world literary process, the role of a parable as universal method of intellectualization of the artistic creative activity is very important.

© Ю.І.Клим'юк, 1996

Б.П.Иванюк
Институт литературы НАН Украины

СТИХОТВОРЕНИЯ-АЛЛЕГОРИИ Ф.И.ТЮТЧЕВА: ОПЫТ СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Как известно, аллегория "создается ... либо с помощью олицетворения абстрактного понятия, либо с помощью абстрактизации и олицетворения конкретного впечатления" [6, с.91] и является "глубинным, но ограниченным символом" [6, с.170]. Эта ограниченность заключается, во-первых, в том, что образу соответствует всего лишь одно, причем, определенное значение, а во-вторых, в том, что связь между ними - устойчива, условна (по определению Г.Шпета, "измышленна" [11, с.36]) и во многом конвенциональна. Как пишет А.Белый, "аллегория есть связь в сознательно выбранной и расположенной системе образов" [3, с.90].

Это обусловливает достоверность перехода от образа к значению, от восприятия к пониманию. Однако, поскольку аллегория "внутренне неподвижна" в отличие от символа, который "живет и перерождается" [9, с.4], и ее образ "нерастяжим для новой суггестивности" [5, с.179], аллегорическое значение как в синхроническом, так и в диахроническом планах оказывается неизменным. Поэтому понять аллегорию - это прежде всего понять намерение автора как субъекта значения.

Само значение получает материальное выражение в аллегорическом образе как результате насыщения автором содержания какого-либо объекта собственным толкованием до такого предела, при котором сам объект перестает быть самодостаточным и "нейтральным" в семантическом отношении и приобретает иносказательное значение.

Обратимся к стихотворению-аллегории "Успокоение".

Гроза прошла - еще курясь, лежал
Высокий дуб, перунами сраженный,
И сизый дым с ветвей его бежал
По зелени, грозою освеженной.
А уж давно, звучнее и полней,

Пернатых песнь по роще раздалася,
И радуга концом дуги своей
В зеленые вершины уперлася [10, с.32].

Уже само название настраивает восприятие на семантическое прочтение текста, в ходе которого становится ощутимым отстраненно-созерцательное отношение автора к объекту аллегоризации - природному явлению. Иначе говоря, стихотворный образ легко расслаивается на объектную основу (самодостаточное явление природы, происходящее в его собственном, настоящем времени) и на субъектное "прочтение" этого явления, характеризующегося явной экспрессионизацией последнего: "послегрозье" из непосредственно созерцаемого превращается в некое событие, существующее в неопределенно-прошлом времени. Эта процедура архаизации имеет психологическую мотивировку. Она имитирует ситуацию душевного катарсиса, наступившего после "грозовых" жизненных волнений. Однако само это переживание обусловлено в конечном счете авторским мировоззрением, в частности, присущей Тютчеву как романтику по умонастроению тягой к метафизическому покою, в чем сказалось глубинное намерение поэта "избавиться от страха неизбежного уничтожения, остановить мгновение, вступить в сферу вечности" [8, с.127]. И ближайшей, подвластной поэту, возможностью осуществления этого намерения явилась возможность обычной трансформации факта в артефакт. Само стихотворение как творческий акт способно преодолеть временность явления посредством преобразования его в событие, неподвластное времени. Отчего и наступает "успокоение".

Удвоение времени существования одного и того же события, производимое отстраненно-созерцательным отношением к нему автора, является основным способом образования аллегорического значения и в стихотворении "Восток белел. Ладья катилась..."

Восток белел. Ладья катилась,
Ветрило весело звучало, -
Как опрокинутое небо,
Под нами море трепетало...
Восток алел. Она молилась,
С чела откинув покрывало,-
Дышала на устах молитва,
Во взорах небо ликовало...
Восток вспылал. Она склонилась,
Блестящая поникла выя, -
И по младенческим ланитам
Струились капли огневые... [10, с.64].

Композиция стихотворения основана на очевидной градации, каждый из периодов которой, оформленный строфой, фиксирует очередную временную веху динамически целостного процесса. Все строфы до-

вольно симметричны по своим структурам и соотносимы на речевом уровне. Однотипная (высокая и архаичная) лексика, анафоры, объединяющие начала строф, полустиший, целый ряд синтаксических параллелизмов, сквозная рифмовка, речевые обрывы в конце строф, почти полный ритмический изоморфизм, равностишные строфы - все это создает исключительно высокую степень междустрофного сходства, что придает композиции статический характер.

Субъектом композиционного времени является автор, характеризующийся отстраненно-созерцательным отношением к событию, застывший как бы в одной временной (и поэтому уже пространственной) точке, с которой и ведется обозрение этого замкнувшегося в неопределенно-прошлом времени события. Такой прием М.Дарвин называет "устранением героя": "этим понятием лирический герой не устраняется вовсе из произведения в его целом, а как бы находится в нем вне "события", имеющего в то же время прямое отношение к его личностному переживанию" [7, с.209]. Но вернемся к протособытию стихотворения. Оно имеет своего участника, и разница между его временем и временем автора, т.е. условно - между поводом стихотворения и его исполнением, оказывается семантической. Эта временная дистанция обусловливает возможность осознания события и его понимания.

В первой строфе дана исходная для участника ситуация: две равновеликие в своем обещании человеку счастья "беспредельности" - "моря" и "неба". Собственно, они еще неразличимы в представлении всякого априорного сознания, от преизбытка ожидания этого счастья, позволяющего самому себе метафорическое смешение одного с другим, "низа" с "верхом". Их слиянность создает необозримо "звучащую" даль счастливого существования, в перспективе которой должна полуплыть, полететь "ладья" жизни.

Во второй строфе в кульминационном напряжении неистового обращения участника события к "небу" выражен накопленный в междустрофном времени его предшествующий жизненный опыт. При этом "небо" получает иное, нежели в первой строфе, значение. Здесь оно выполняет роль перифрастичного именования той анонимной силы, к которой в жанре молитвы обращается с просьбой о помощи растерявшееся и страждущее сознание (Вполне вероятно, что, если бы Тютчев передал стихотворением не "чужой", а собственный опыт, то непременным выводом отрезвленного сознания был бы вывод о принципиальной антитетичности "неба" и "житейского моря", "верха" и "низа").

Третья строфа несет в себе развязку неосуществленности ожиданий. Трагедия усугубляется тем, что развязка наступила задолго до естественного ("закатного") окончания жизненного срока, о чем с особой выразительностью свидетельствуют последние два стиха с их

резким временным диссонансом между начавшимся возрастом участника жизни и преждевременным итогом разочарования в ней.

Таков краткий конспект комментированного описания события автором, перед "всевидящим оком" которого разыгрывается драма несостоявшейся жизни, драма, суть которой заключается в переходе от иллюзий к отрезвлению, от "казалось" к "оказалось". В этом смысле уже сама логика развития события семантична и представляет собой обобщение-знак содержания всякой человеческой жизни, вернее, того ее периода, после которого начинается "недолжное" существование, "обыкновенная история". Но в этом цикле отсутствует необходимое звено - тот прагматический итог, который придает ему ценностный смысл. Этот смысл эксплицируется жизненной позицией автора, отличающейся от жизненной позиции участника события. По своей сути они оказываются альтернативными: либо драматическое участие в жизни, либо ее осмысленное созерцание. Однако именно второе придает событию ценностную завершенность, в чем и заключается функция автора как субъекта интерпретации этого события.

Эта функция является исключительно важной для осуществления стилистической четкости стихотворения "Безумие".

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод,
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.
Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.
То вспрянет вдруг и, чутким ухом
Припав к растреснутой земле,
Чему-то внемлет жадным слухом
С довольством тайным на челе.
И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!... [10, с.34].

В этом стихотворении-аллегории в отличие от других, в которых объектом аллегоризации являлось внешнее по отношению к субъекту интерпретации событие, в роли такого объекта выступает внутреннее событие, событие сознания, а именно: неверие в возможность постижения запредельных тайн мироздания - "заоблачной" и "подземной". Это неверие объективируется Тютчевым в персонифицированном образе, получившем собственное имя, вынесенное в заглавие стихотворения. В плане же восприятия "неверие" выполняет функцию проступающего сквозь образ персонифицированного Безумия его аллегорического значения.

Стихотворение начинается образом условного топоса происходящего, "спекшейся дали", являющейся "углом" обитания Безумия как ее персонифицированного порождения. Семантика этой конечной дали проясняется в контексте противопоставления ее иной дали, находящейся за "оболочкой зримой" (Тютчев), за границей объективной видимости. Эта даль является не только прямым или сопутствующим объектом лирической рефлексии Тютчева во многих его стихотворениях ("Над виноградными холмами...", "Там, где горы, убегая..." и др.), но и одним из модусов мировоззрения поэта, выражающего ностальгическую причастность подлинному бытию.

Кроме того, представление о том, что "конечное... лишь символ бесконечного" [4, с.468] является структурным компонентом романтического мирообраза, и в этом смысле небезосновательным оказывается суждение Д.Дарского о том, что Тютчев данным стихотворением вступает в полемику с пушкинским Пророком, с его способностью прозревать "и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье".

Однако замысел стихотворения не исчерпывается литературной аллюзией, тем более, что экстатическое проникновение в запредельное осознавалось и было желаемым для Тютчева как высшее проявление пантеистической гносеологии, но в этом стихотворении уже сам факт персонифицирования (объектирования) самого экстатического вживания, производимого отстраненным описанием неистового поведения Безумия, свидетельствует об отчужденном отношении к нему автора. Кроме того, агностическая позиция автора выражена и в предрешенном итоге организованного сюжетом испытания Безумия на способность проникновения в тайны мироздания. И наконец, гносеологические действия Безумия преломляются через трагическую иронию автора, которая определяет их аксиологизированное восприятие. В этом заведомом "прочтении" образа Безумия и в однозначно-оценочном диагнозе его верующего поведения как безумного и заключается доминирующий пафос произведения. (В этом плане нельзя не вспомнить стихотворение "Природа - сфинкс. И тем она верней...", в котором аналогичная по сути миропозиция выражена иначе - с декларативной прямотой).

В целом можно утверждать, что авторское мировоззрение играет исключительно важную роль в ходе интерпретационного освоения стихотворения. Она заключается в том, что мировоззрение создает "достаточное основание" для рецептивного перехода от персонифицированного образа Безумия к его аллегорическому значению.

Аналогичную функцию осуществления связи между ними выполняет авторское мировоззрение в стихотворениях "Молчит сомнительно Восток..." и "Альпы":

Молчит сомнительно Восток,
Повсюду чуткое молчанье...
Что это? Сон иль ожиданье,
И близок день или далек?
Чуть-чуть белеет темя гор,
Еще в тумане лес и долы,
Спят города и дремлют селы,
Но к небу подымите взор...
Смотрите: полоса видна,
И, словно скрытной страстью рдея,
Она все ярче, все живее -
Вся разгорается она -
Еще минута, и во всей
Неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей
[10, с.202].

Альпы

Сквозь лазурный сумрак ночи,
Альпы снежные глядят:
Помертвелые их очи
Льдистым ужасом разят.
Властью некой обаянны,
До восшествия Зари
Дремлют, грозны и туманны,
Словно падшие цари!..
Но Восток лишь заалеет,
Чарам гибельным конец -
Первый в небе просветлеет
Брата старшего венец.
И с главы большого брата
На меньших бежит струя,
И блестит в венцах из злата
Вся воскресшая семья!..
[10, с.43].

В первом стихотворении, по словам И.Аксакова, "под образом восходящего солнца подразумевается пробуждение Востока... Однако образ сам по себе так самостоятельно хорош, что, очевидно, если не перевесил аллегорию в душе поэта, то не подчинился ей, а вылился свободно и независимо" [1, с.118]. Действительно, образ в этом стихотворении воспринимается вполне самодостаточным, но не лишенным иносказательности (особенно ощутимой в начальных и финальных стихах), которая и обусловливает установку воспринимающего сознания на аллегорическое прочтение стихотворения. Нельзя отказать в семантической насыщенности и иносказательному образу пробуждающихся Альп, которые "изображают славянские племена" [10, с.352].

В обоих стихотворениях иносказательность достигается с помощью метафоризации события и "одушевления" Востока и Альп. Однако аллегорическое прочтение каждого из них становится возможным при условии введения интерпретационного кода, функцию которого в первом случае выполняет славянофильское мировоззрение, в частности, исповедуемые и Тютчевым витийственные прогнозы об особой участи и участии Востока в мировой истории, а уже - входящая в объем этого мировоззрения панславистская претензия на исключительную миссию славянских народов в недалеком будущем.

В обоих стихотворениях мировоззрение не просто выполняет роль дополнительного комментария к уже сформированному образом значению, оно является структурно необходимым компонентом произведения, поскольку представляет собой пропущенное звено между образом и значением, и без его посредничества рецептивный переход от первого ко второму оказывается невозможным. Иными словами, связь между образом и значением в этих стихотворениях возникает лишь в системе мировоззрения, и вне его она не только пере-

стает быть мотивированной, но и не может осуществиться. В этом смысле можно говорить о тропообразовательной функции мировоззрения.

Остановимся на этом подробнее. Единое по своему содержанию мировоззрение предстает в двух модификациях. Во-первых, оно реализуется "изнутри" стихотворения и получает свое организованное выражение в стиле. Производимое им значение является органическим свойством образа, которое, оставаясь аморфным, не поддается именованию. Действительно, если ограничиться текстом стихотворения и не прибегать к помощи мировоззренческого контекста (славянофильские идеи), то вряд ли мы сможем "выпарить" семантический "экстракт" образа и дать ему единственно точное название. Во-вторых, это мировоззрение существует и как нечто самодостаточное, "внешнее" по отношению к тексту. Будучи подключенным к нему в качестве контекста, оно, как катализатор, способствует кристаллизации семантической насыщенности образа в значение, формирующееся уже за пределами текста, но входящее в художественное целое, т.к., по справедливому суждению М.Бахтина, "в произведение входит и необходимый внетекстовой контекст его" [2, с.369].

В структуре стихотворения-тропа как художественного целого эти две модификации неразрывно связаны. Именно благодаря тому, что они дополняют друг друга, и возникает резонанс значения. Мировоззрение в целом является тем основанием, которое обеспечивает аллегорическое сходство образа и значения, выполняя тем самым функцию аргумента их соотнесения. Но все же они различаются, и не только потому, что "внутреннее" мировоззрение осуществляется в тексте, а "внешнее" - остается контекстом, но и потому, что автор по отношению к первому оказывается в роли его субъекта, а по отношению ко второму - в роли его носителя. Для анализируемых произведений это различие не столь уж существенно, так как, во-первых, "исполнителем" обеих ролей (субъекта и носителя) является одно и то же лицо - автор, а во-вторых, субъект и носитель исповедуют одно и то же мировоззрение. В этом смысле "внутреннее" мировоззрение можно определить как авторизованную образную трансформацию "внешнего".

Однако это различие текстуально выраженного мировоззрения и мировоззренческого контекста оказывается важным для анализа стихотворения-аллегории "Листья".

Пусть сосны и ели
Всю зиму торчат,
В снега и метели
Закутавшись, спят.
Их тощая зелень,
Как иглы ежа,
Хоть ввек не желтеет,
Но ввек не свежа.
Мы ж, легкое племя,
Цветем и блестим
И краткое время
На сучьях гостим.

Все красное лето
Мы были в красе,
Играли с лучами,
Купались в росе!..
Но птички отпели,
Цветы отцвели,
Лучи побледнели,
Зефиры ушли.
Так что же нам даром
Висеть и желтеть?
Не лучше ль за ними
И нам улететь!
О буйные ветры,
Скорее, скорей!
Скорей нас сорвите
С докучных ветвей!
Сорвите, умчите,
Мы ждать не хотим,
Летите, летите!
Мы с вами летим!..
[10, с.40].

Аллегорический образ этого стихотворения разворачивается в пределах генетически обусловленного мифом устойчивого соответствия между "древесным листом" и "человеческой судьбой". Неоднократно варьируемое в поэтической практике, это соответствие приобретает в данном стихотворении ситуативное значение, закрепленное, в частности, в метафорическом эпитете "легкое племя". Этот эпитет находится на "внутреннем" стыке развернутой антитезы, включающей в себя в качестве структурных составляющих две жизненные позиции, носителем которых являются, с одной стороны, "вечнозеленые", а с другой, - "легкое племя". Причем, право на изложение содержания каждой из них отдано "легкому племени", что обусловливает заведомую определенность интерпретации этих содержаний. Именно "легкое племя" является субъектом противопоставления двух миропозиций.

Эта субъективная правота "легкого племени" осуществляется в жанре монолога, исполняемого хором персонифицированных листьев. Его речевая структура выражает прощальную радость самоуничтожения как проявления избытка существования. Именно через призму этого эмоционального настроя ведется ретроспективное обозрение всего завершающегося к моменту исполнения монолога жизненного цикла "легкого племени".

Таким образом, "легкое племя" выступает одновременно в роли участника происходящего, в роли его интерпретатора и в роли повествователя. Эта исчерпывающая персонификация "легкого племени" придает ему значение лирического героя, "подставного лица", с помощью которого выражается авторское жизнепонимание.

В поэтическом наследии Тютчева есть произведения, свидетельствующие как о "нетерпении" самоуничтоженья в пароксизме избытка бытия, так и об умонастроении предельного отчаяния, единственным выходом из которого может быть духовный анабиоз. (Примером первого самочувствия может быть стихотворение "Как над горячею золой...", примером второго - "Молчи, прошу, не смей меня будить...". В обоих стихотворениях противоположные по своему содержанию миропозиции выражены с непосредственной прямотой).

В этом плане "философия жизни" в стихотворении "Листья" оказывается всего лишь одной из составных частей целостного мирообраза Тютчева, и следовательно, лирический герой - одним из возможных двойников автора, а исполняемый им монолог - сольным номером в стихотворном репертуаре Тютчева. Поэтому нельзя говорить о тождестве миропозиций автора и лирического героя, которое было бы возможным при условии полного самоустранения первого. В данном стихотворении автор сохраняет сочувственное по содержанию, но отстраненно-созерцательное по форме отношение к миропозиции "легкого племени", как бы намекающее на относительность исповедуемой этим племенем жизненной позиции.

Таким образом, анализ тютчевских стихотворений-аллегорий показывает, что их рецептивное осуществление как структурно-содержательного целого предполагает прежде всего воспроизведение семантического потенциала аллегорического образа, возникшего в результате авторского "прочтения" объекта аллегоризации.

Стилистическими приемами осуществления образа являются: а) архаизация события, измерение его условным, стилизованным под неопределенно-прошлое, временем ("Успокоение"), б) циклизация события, придание ему характера фабульной завершенности ("Восток белел. Ладья катилась..."), в) в разной степени персонификация субъекта события ("Листья", "Молчит сомнительно Восток...", "Альпы").

Функциональная уместность того или иного приема объяснима в конечном счете художественной задачей произведения. Тем не менее их объединяет сходная роль, которую они играют в структуре художественного целого. Она заключается в том, что они воспроизводят способ семантизации объекта. В частности, имитируют отстраненно-созерцательное отношение к нему автора, являющееся непременным условием аллегорической интерпретации объекта. Воспроизведение же этого отношения рецептивным сознанием дает возможность соотнести образ с объектом, что является предпосылкой для воссоздания процесса семантизации. В целом же стилистические приемы оказываются факторами художественного впечатления, своеобразным алгоритмом, следуя которому реципиент повторяет авторский путь трансформации объекта в образ. И в этом смысле стилистические приемы выполняют роль архитектонической формы, как ее понимал М.Бахтин.

Однако рецептивное осуществление стихотворений-аллегорий как структурно-содержательного целого включает в себя помимо перехода от объекта к образу и переход от образа к значению. Во всех без исключения стихотворениях-аллегориях обоснованность этого перехода подготовлена в ходе семантизации объекта и стилистически закреплена в семантическом потенциале образа.

Но являясь производным образа, значение тем не менее существует и как относительно самостоятельный компонент структурного целого, что обусловлено опосредованной по своему характеру связью между ними. В роли своеобразного посредника между образом и значением выступает мировоззренческий контекст, который, будучи подключенным к стихотворению, способствует формированию аллегорического значения. Это относится к таким стихотворениям, как "Альпы", "Молчит сомнительно Восток...", "Восток белел. Ладья катилась...", окончательное формирование значения которых происходит в сознании воспринимающего, хотя при этом автор, оставаясь субъектом семантического потенциала образа, управляет его рецептивной инициативой. Иначе говоря, мировоззренческий контекст этих стихотворений, значение которых формулирует сам автор (в "Успокоении" и "Безумии" оно вынесено в заглавие, в "Листьях" выражено метафорой "легкое племя"), мировоззренческий контекст оказывается факультативным дополнением.

Однако мировоззренческий контекст является лишь одной из модификаций авторского мировоззрения, неизменно проявляющегося в каждом из стихотворений-аллегорий. Выполняя роль фактора, обусловливающего семантическое прочтение объекта аллегоризации, мировоззрение формирует тем самым и стиль произведения и таким образом участвует в осуществлении художественной целостности последнего.

1. *Аксаков И.С.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886.
2. *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
3. *Белый А.* Эмблематика смысла // Символизм. М., 1910.
4. *Веселовский А.Н.* В.А.Жуковский: Поэзия чувства и "сердечного воображения". СПб., 1904.
5. *Веселовский А.Н.* Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
6. *Виану Т.* Исследования по эстетике. Бухарест, 1972.
7. *Дарвин М.Н.* О композиции стихотворения Ф.И.Тютчева "Я помню время золотое..." // Литературное произведение как целое и проблемы его анализа: Межвуз. сб. научн. тр., Кемерово, 1979.
8. *Дарский Д.С.* Чудесные вымыслы: О космическом сознании в лирике Тютчева. М., 1914 (на обл. 1913).
9. *Иванов Вяч.* Поэт и чернь // По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
10. *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. М., 1966. Т.1.
11. *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. СПб., 1923. Ч.2.

Стаття надійшла до редколегії 5.10.93

Summary

The article deals with structural - semantic analyses of the verses-allegories by F.I.Tyutchev "Quietude", "The East was getting white. A vessel was rolling...", "There, where with the land burnt", "The East is doubtfully silent", "The Alps" and "Folliage". In the process of these literary works' analyses, the connection of the author's universe visualization, structural - semantic unity of the poems and their allegoric meaning are underlined Various means of allegorization of the artistic image are defined, as well as the character of subjective - objective relationship in the process of semanticizing of protoevent of the lyrics.

© *Б.П.Иванюк, 1996*

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

О.І.Гайнічеру
Інститут літератури НАН України

СУЧАСНИЙ ПОЕТИЧНИЙ ПЕРЕКЛАД: РЕАЛІСТИЧНІ І НЕРЕАЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Інтерес до зв'язків і взаємодії літератур, до багатоаспектних питань входження національної літератури в більш широкий культурний контекст і водночас естетичного освоєння нею досягнень мистецтва інших народів цілком закономірний, оскільки відбиває реальний стан творчого процесу в цивілізованих країнах. Внаслідок обміну духовними цінностями поглиблюється діалектика національного і загальнолюдського: чуже стає рідним, а своє, рідне долає національні межі, переростаючи в естетичний набуток багатьох.

Всього кілька років тому ледве не кожна друга книга в Україні, за підрахунками фахівців, була перекладною. Якщо ці підрахунки якоюсь мірою і перебільшені, то не набагато. Але навіть тоді в перекладній літературі не можна було не помітити маси "білих плям". Український читач не знає, майже не знає чи мало знає таких авторів, як Баковія, Раффі, Нізамі, Крейцвальд, Александрі, Чак, Бусуйок та ін. "І річ не в тім, - справедливо зазначив І.Дзюба, - що неперекладеного незмірно більше, ніж перекладеного (це зрозуміле і саме собою природне), а, головне, в тім, що серед цього неперекладеного забагато творів та імен, без яких репрезентація відповідної літератури не є повноцінною" [3, с.175].

Є і другий бік медалі: захоплення арифметикою перекладу і недооцінка (а то й іґнорування) його алґебри - річ небезпечна. Мало повчального у виступах, автори яких майстерно жонґлюючи цифрами, підходять до фактів літератури з "реєстраційних" позицій. Мовляв, чим більше перекладів, тим краще. Кількісні показники у відриві від якісних і в довоєнний період давали достатньо підстав для дискусій, сьогодні ж - при існуючому естетичному досвіді - вони просто не спрацьовують. Чи можуть, наприклад, привернути увагу читача такі рядки Абая у російському перекладі В.Киґотя: "Ось зашипела в бешеной машине

//Сцепила насмерть зубья шестерни, //Личину дней в стальной стержней щетине //Гримасой шевельнуло изнутри?" Безперечно, ні. Навіть при найбільш доброзичливому прочитанні. Вони дискредитують і ні в чому не винного автора оригіналу, і поезію як таку, і видання, де переклад надрукований [5]. Тим більше, що в оригіналі немає ні "оси", ні "шестерни", ні "бешеной машины", ні "стальной стержней щетины". Аналізуючи цитований та інші перекладні твори, критик Ґ.Бельґер правильно констатує, що "відбувається відверта девальвація оригіналу і народжується величезна кількість перекладацьких "монстрів", у яких важко визначити батьків. Дивна якась "література" виходить, не знаєш, з якою міркою до неї підійти. У першотворі - одне, в перекладі - інше, лише при скрупульозному зіставленні можна виявити якусь схожість" [1, с.5].

Типовим зразком цієї "дивної" літератури можна вважати і вірш Г.Вієру "Тебе я хочу бачить", в якому під поспішним пером українського інтерпретатора природа і герої настільки злились, що вже не трава, а кохана жінка характеризується словами "густа й зелена".

І чим ближче до дня сьогоднішнього, тим виразніше проступає тенденція до розростання "дивної" літератури, чому значною мірою сприяє проґресуюча комерціалізація сфери духовного життя. Не треба бути пророком, щоб передбачити наповнення книжкового ринку низькопробними перекладними творами, розрахованими на міщанську читацьку свідомість. Власне, цей процес уже відбувається, несамовито набираючи оберти. Звичайно, серйозна перекладна література теж розвивається і буде розвиватися паралельно з "дивною", але не так стрімко.

Кожний конкретний переклад - і художньо безпорадний, і естетично бездоганний - виступає, хочемо ми того чи ні, як засіб, форма літературних зв'язків, як посередник між двома національними культурами. Тільки в першому випадку - це, так би мовити, скороминуча форма, в другому - довговічна. Питання, таким чином, полягає у визначенні критеріїв повноцінності. Довкола цього сконцентровані основні пошуки теоретиків і практиків художнього перекладу.

Специфіка художнього перекладу така, що тут немає особливої потреби розмежовувати теорію і практику. Дуже багато видатних перекладачів є водночас авторами серйозних наукових праць, і навпаки - дослідники перекладу власною творчістю дають прекрасну можливість судити про істинність їх теоретичних постулатів (М.Рильський, М.Бажан, Р.Ґамзатов, Ґ.Ґачечиладзе, В.Коптілов, І.Крецу, О.Кундзіч, В.Левик, В.Тулбуре, Д.Самойлов та ін.).

Злука цих двох начал, практичного і теоретичного, і привела ще на початку 30-х років до створення реалістичної школи художнього перекладу, пов'язаної передусім з іменем І.Кашкіна. Він вперше науково

аргументував реалістичний метод перекладу, підтвердивши згодом його життєвість серією блискучих перекладів з Гемінґвея, О'Кейсі, Олдріджа, Фолкнера та ін. Концепція реалістичного перекладу розроблялась після І.Кашкіна багатьма відомими філологами. Вона справедливо претендує на головну роль у всій сукупності розв'язаних і нерозв'язаних проблем. З нею співвідносяться найбільші досягнення художнього перекладу; з нею ж, точніше, з її повним чи частковим забуттям пов'язані очевидні естетичні прорахунки. Ця обставина, проте, не завжди і далеко не всіма враховується належним чином. Висуваючи ряд нових теоретичних положень, серед яких є цікаві і навіть оригінальні, деякі літератори вважають за потрібне або взагалі не згадувати про реалістичний переклад, про реалістичний перекладацький метод, або ж говорять про них мимохідь.

Показова з цього погляду стаття М.Цецхладзе "Про переклади, про перекладачів..." [6]. Критик розподіляє всю перекладну літературу на "переклади-творіння" і "переклади-виконання", які здійснюються відповідно поетами (творцями) і виконавцями. Інакше кажучи, йдеться про два несхожі види, методи відтворення іншомовного тексту. На тверде переконання М.Цецхладзе, "переклади-творіння" необхідно розглядати в рамках творчості перекладаючого автора як вільний політ його фантазії "від імені перекладуваного поета", тоді як "переклади-виконання" мають максимально точно відповідати оригіналу. Якщо перші збагачують сприймаючу літературу новим змістом, то другі - переважно формальними елементами. Звідси і знання вихідної мови для "творця", на відміну від "виконавця", зовсім не обов'язкове. Критик вважає, що "переклад-виконання" може розглядатися як своєрідний підрядник, зроблений "на рівні справжньої поезії". Але тут же суперечить сам собі, припускаючи відтворення окремих рядків чи образів "не по-нашому", незвичними для сприймаючої мови засобами (який уже тут "рівень справжньої поезії"!). "Переклади-творіння" можуть претендувати на безсмертя, "виконання" ж приречені на поступове згасання. І трохи далі: "Особистісні пригоди духу перекладача, які знаходять, як правило, свій вияв, окрім оригінальної поезії, і в "перекладі-творінні", не можуть відображатися в "перекладі-виконанні". Це й повинно, по суті, служити одним із найбільш важливих критеріїв для оцінки праці "виконавця". Не треба судити про "переклад-виконання" як про факт рідної літератури, про нього треба судити як про факт літератури загалом чи як про факт чужої літератури, котрий ви можете розглядати не через щілину підрядника, а ніби перебуваючи в гостях у поета" [6, с.182]. Свої висновки критик ілюструє окремими прикладами. Так, зразком "творінь" називаються твори Ґалактіона Табідзе в інтерпретації Б.Ахмадуліної; як "виконання" проходять переклади А.Величанського із А.Каландадзе. Правда, щодо останніх, зроблених за підрядниками, автор знову суперечить сам собі,

оскільки "виконавці", за його переконанням, повинні обов'язково володіти мовою оригіналу.

Класифікація М.Цецхладзе не всеохоплююча. Вона не може передбачити всі варіанти і ситуації. До того ж, при всій нібито очевидній оригінальності, нового в ній мало - у судженнях критика відчувається явний перегук з відомими "Фрагментами" німецького романтика Новаліса, який виділяв у художньому перекладі три різновиди: граматичний, вільний (або переклад-переробка) і міфотворчий. Однак зі статті грузинського літератора і з багатьох інших праць вітчизняних і зарубіжних дослідників напрошується висновок про мирне співіснування кількох перекладацьких методів. Кожен з них - в силу ряду причин - має право на існування. Але провідна роль залишається при цьому за реалістичним.

Порівняємо три початкових катрени вірша І.Драча "Горить горобина" з російським перекладом М.Шумакова, опублікованим під назвою "Рябина". Оригінал: "Горить горобина на білім листку, //На білім снігу палить долю хистку, //Туга і ясна, мов калина-дитина, //Горить горобина, горить горобина. //Горить горобина - чатує вона, //Зоріє в снігу, наче бризки вина, //Сміється із викликом, юна, невинна, //Горить горобина, горить горобина. //Горить горобина - намисто її //Порвали й розсипали губи мої, //І в цьому моя божевільна провина. //Горить горобина, горить горобина". Російський текст:"Пылает рябина на белом снегу. //Горит не сгорая на быстром бегу. //Туга и ясна, как дивчина-калина, //Пылает рябина, пылает рябина. //Пылает рябина,- на страже она. //Алеет на снеге, как брызги вина. //Смеется игриво, юна и невинна. //Пылает рябина, пылает рябина. //Пылает рябина - то вместо нее //Рассыпали яркое сердце мое. //И в этом судьба моя только повинна. //Пылает рябина, пылает рябина".

Неважко помітити, що між перекладом і оригіналом є розбіжності на різних рівнях. Уже в першому чотиривірші впадає в око українізм "дивчина", який подумки відсилає читача до першоджерела і нібито втілює в собі одну з найважливіших характеристик вірша І.Драча. У останнього, тим часом, цього поняття взагалі немає, в українському тексті читаємо: "калина-дитина". Але справа навіть не в тому, є чи немає, оскільки на змістовому рівні "дитина" і "дивчина" цілком узгоджуються. Протистоять вони в іншій площині: "дитина" в оригіналі не справляє враження реалії, а "дивчина" в перекладі справляє; в першому випадку слово має лише емоційне забарвлення, в другому - і емоційне, і національне. Можна, правда, вважати, що "дивчина" в російському уривку не українізм, адже слово функціонує не лише в українській, а й у російській мові. Проте, сфера його вживання у російській мові специфічна, обмежена просторічною лексикою. Переклад - незалежно від завдання, яке ставив перед собою перекла-

дач, - через введення в текст одного слова трансформує стилістичний рисунок оригіналу в небажаному напрямі. Якщо до сказаного додати розмовне "на снегу" (поряд з літературним, книжним "на снеге" в сусідньому катрені), то висновок про зміну стилістики оригіналу підкріплюється ще одним арґументом.

На жаль, в українсько-російських перекладах подібні випадки трапляються часто. Навіть у такого тонкого і досвідченого перекладача, як Л.Озеров, українське слово "гасає" з вірша І.Драча "В Ланчхуті" асоціюється з дієсловом "гасить": "Не внук там его погасит, а соседний вихрастый Джануки, //Не внук на нем повиснет, а соседний глазастый Отар". Перекладач не звернув увагу на елементарну логічну неузгодженість: як це Отар, нехай і "глазастый", зможе повиснути на сонці, якщо "вихрастый Джануки" перед тим погасить "солнечный шар".

Багато нічим не мотивованих українізмів типу "дивчины" вводять у російські тексти й інші інтерпретатори І.Драча. Наприклад: "Но дед им полпальца сдачи - //Мала, мол, у вас кишеня" ("Дед Люби меня не покинь", пер. В.Шацкова); "Криница в ледяных полях //Глядит с отчаяньем на шлях" ("Криница в ледяных полях", пер. Л.Смирнова); "И день, как глечик из Опишни, //Пронзенный шпагами огней" ("Перо ", пер. В.Павлинова).

Як правило, реалії доречні в перекладі тоді, коли в сприймаючій мові відсутні поняття для точного і рівноцінного позначення (рум. "дойна", "каса маре", "кодри"). Але коли як реалії вводяться слова, що не мають нічого специфічного, переклад від цього не виграє. А програти, викликати посмішку, іронію може. Іноді доходить до курйозів, як у російському перекладі книги Н.Вієру "Трав'яні кільця", де читаємо:"... Дядя Ипат вынес мешок на ровное место и вывалил наземь его содержимое, потом взял заступ и принялся копать яму для замеса глины и балеги - конского навоза".

Передача національної своєрідності першотвору не означає, що І.Драч (чи ще хтось) повинен звучати російською з українським акцентом. Навпаки, поетична мова, стиль, синтаксис, образи не досягнуть бажаних результатів, якщо ітимуть врозріз з літературними нормами сприймаючої мови. Такого типу порушень у цитованому перекладі М.Шумакова немає, але в ньому є прорахунки, зумовлені (але не виправдані) спорідненістю двох мов. В останній строфі - внаслідок близького звучання - "намисто" передано словом "вместо". Заміна, в свою чергу, призвела до повного руйнування прекрасної метафори в оригіналі; в перекладі з'явилась нова метафора, але належить вона уже не Драчеві, а Шумакову.

При всіх зазначених недоліках переклад М.Шумакова навряд чи доцільно відкидати, оскільки він зовсім не з розряду раніше згаданої "дивної" літератури. Але він, разом з тим, і не реалістичний, а інший.

Перекласти реалістично вірш - це означає створити чужою мовою таку нову ідейно-художню структуру, яка максимально співвідноситься з оригіналом у своїх головних функціях. Необхідно передати засобами іншої мови не образи, взяті самі собою, не окремі ритміко-інтонаційні ходи; необхідно вибудувати цілісну поетичну структуру, в якій основні ідейно-художні складники взаємодіють аналогічно тому, як це відбувається в самому оригіналі.

Реалістичний переклад зручно диференціювати за допомогою того, що лінгвіст В.В.Іванов іменує "поетичною моделлю тексту". Під поетичною моделлю тексту він розуміє "його поетичне значення, що не зводиться до значення підрядника, тому що в поетичну модель входить не тільки безпосередній зміст вірша, котрий якоюсь мірою піддається прозаїчному переказу, а й модель структури вірша" [4, с.370]. І далі: "...Якщо при перекладі звичайного науково-технічного тексту повинне залишатися незмінним значення цього тексту, то при поетичному перекладі незмінною має залишатися поетична модель... вірша" [4, с.371]. На перший погляд, може видатися, що викладений підхід нівелює особу перекладача, не дає йому змоги виявити індивідуальні творчі можливості і своєрідність. Насправді ж цього не буває, якщо індивідуальна манера перекладача виявляється поза межами поетичної моделі. Перекладацька манера у названих рамках (тобто поза межами поетичної моделі), безумовно, буде неоднаковою у різних перекладачів, а переклад у всіх випадках залишиться реалістичним. Будь-яка деформація поетичної моделі означає відхід від реалістичного перекладу. При цьому важливий характер даної деформації. Якщо поет-перекладач включає в поетичну модель другорядні мікроелементи твору, деталізуючи і перевантажуючи її, нехай і з найбільш благородними намірами, то тут маємо явище, так би мовити, об'єктивації. І сам метод перекладу може бути визначений як об'єктивно-науковий. Якщо ж, навпаки, перекладач деформує поетичну модель в руслі її вивільнення від ряду провідних компонентів, затуляючи їх власною індивідуальністю, власним баченням предмета, то тут ми маємо всі підстави виділити суб'єктивно-інтуїтивний метод.

Назви обох методів, можливо, недосконалі, хоча і піддаються поясненню [2, с.7-41]. Важливе інше: і об'єктивно-науковий, і суб'єктивно-інтуїтивний методи передбачають часткову трансформацію поетичної моделі. Коли ж зміна поетичної моделі досить значна чи гіпертрофована, про метод як такий говорити не доводиться. Наслідком останнього підходу виступає, як правило, або рабська, буквалістська копія оригіналу, котра нічого спільного з мистецтвом слова не має, або черговий "монстр" із "дивної" літератури, позбавлений не тільки "батьків", а й будь-яких родичів.

Спробуємо розглянути в запропонованому ракурсі два російські і один український переклади прекрасного вірша М.Танка "Ластівки".

Оригінал: "Тут жорсткі бой нядауна быу: //Стаіць счарнелая вярба, //І вадасточная труба, //У якую дождж і гром трубіу, //Нам абяшчаючы вясну, //Вісіць аглухшы, а на ей //Будуюць зноу прытулак свой //Дзве ластауки. И на сцяну //Уже узабрауся дзікі хмель, //Нібы чакає, што у акне, //Як некалі, яму мільгне //Рука ці кос дзявочых бель. //На вуліцы баец стаіць. //І ен загледзеуся у акно, //Нібы спадзеючыся зноу //Сустрэць ля гэтых камяниц //І дзеучыну, і маладосць... //А мо, пакуль яны дамоу //З далекіх вернуцца шляхоу, //Пільнує ластавок гняздо?"

Переклад В.Потапової: "Здесь грозный бой недавно был. //Но смолкла наконец пальба.//И водосточная труба, //В которую всю ночь трубил //Шумливый ливень о весне, //Висит, оглохшая. И тут //Упорно строят свой приют //Две ласточки.//А по стене //Взобрался хмель. //Стремится он //Увидеть кос девичьих лен //И руку белую в окне. //А с улицы в окно глядит //Боец, как бы надеясь вновь //Средь этих почерневших плит //Увидеть юность и любовь. //Из дальних мест они сюда //Должны вернуться наконец. //И кажется - стоит боец //На страже птичьего гнезда".

Переклад Б.Вікторова: "Бой отошедший был жесток... //Дома вокруг обожжены. //Чернеет верба у стены. //Оглох помятый водосток, //Гремит, как память о весне, //Дожде и молниях... Над ним //Вернулись ласточки к своим //Пристанищам. А по стене //Взобрался хмель и у окна //Ждет: не появится ли вдруг //Мелькание девичьих рук //Иль кос льняная белизна. //А с улицы глядит в окно //Боец - он мимо не пройдет, //Он тоже новой встречи ждет //С дивчиной, с молодостью, но, //Пока они за сотни верст //Из дальних мест спешат домой, //Он замер, словно часовой, //При виде ласточкиных гнезд..."

Переклад І.Муратова: "Тут вчора лютий бій гримів: //Стоїть зчорніла геть верба, //І ринва - дощова труба, //В яку і дощ, і грім сурмив, //Всім сповіщавши про весну, //Звиса оглухла, й видко їй: //Над нею в тиші голубій //Будують знов притулок свій //Дві ластівки. //І на стіну //Вже дикий хміль, в'ючись, поліз, //Немов чекає, що в вікні //Рука майне, як в давні дні, //Чи білий льон дівочих кіс. //На вулиці боєць стоїть, //Він задивився теж в вікно, //Мов сподівається і знов //Між кам'яниць отих зустріть //І юність, і красу дівочу. //А мо, до тих щасливих днів, //Коли до батьківських домів //З далеких вернуться шляхів, //Вартує хатку ластівочу?"

Написаний 1943 р., вірш М.Танка і сьогодні сприймається як один з найвищих злетів воєнної лірики. "Ластівки" неможливо читати байдуже, без почуття причетності, в них закладено заряд могутньої художньої сили. Але дуже не просто з повною впевненістю відповісти, за рахунок чого він створюється, в чому його джерело. Нічим не прик-

метні слова, звичайні фрази і речення, скупі оціночні штрихи, спокійний і врівноважений ритм з'єднуються рукою майстра в неподільне ціле - і відчуваєш себе присутнім при творенні неповторного. А завдання перекладача якраз і полягає в тому, щоб повторити неповторне, лише іншою мовою. Власне, це завдання-максимум, ідеал, до якого треба прагнути, але який практично недосяжний. Можна говорити тільки про різний ступінь наближення до ідеалу, що підтверджують існуючі переклади.

Оригінал наскрізь пройнятий диханням війни, хоча в ньому немає жахливих підробиць і натуралістичних зарисовок. Біль, горе, страждання не декларуються, не називаються, вони присутні підспудно, в підтексті, "за кадром". Пряме відношення до війни має один рядок - початковий. Цю особливість архітектоніки, безумовно, помітили всі перекладачі, але зберіг лише І.Муратов. Причина проста: в білоруській і українській мовах "верба" вимовляється з наголосом на другому складі, в російській наголос падає на перший. Тому В.Потаповій і Б.Вікторову довелося видозмінити другий рядок. Змінили, щоправда, по-різному. Нововведення В.Потапової стосується того, що було ("смолкла пальба"), воно ледь-ледь уточнює перший рядок. Б.Вікторов привносить у текст наслідки того, що було ("дома обожжены"), причому його нововведення позбавлене нейтральності, в ньому більше експресії, ніж у першотворі.

Початкові "акорди" детермінують характер подальших розходжень між трьома перекладами. І.Муратов досить точно дотримується першоджерела, для нього мало не всі компоненти оригіналу наділені функцією провідних, головних, внаслідок чого поетична модель білоруського тексту виявилась дещо перевантаженою. Такий підхід містить у собі несподіванки, які виявилися уже у третьому вірші, де фігурують і "ринва", і "дощова труба" (так би мовити, пояснення до "ринви"). Далі - більше. Бажання включити в переклад максимум слів, що функціонують в оригіналі, прагнення винести і в риму ті ж слова призводять до явних евфонічних втрат ("в вікні", "в вікно"). Бентежить і граматична форма "мо", котра вживається в обох мовах, але в українському варіанті вірша звучить менш природно, ніж у білоруському.

Б.Вікторов замість "трубы" вводить "водосток", що цілком прийнятно, оскільки обидва слова з одного синонімічного гнізда. Хоча нюанс зміщено - поняття "водосток" ширше, ніж поняття "труба". Але далі починаються загадки. Якщо у В.Потапової ластівки "строят свой приют", то у Б.Вікторова вони повертаються "к своим пристанищам". Перше відповідає оригіналу, узгоджується з логікою авторської думки, друге - алогічне. Пристановище напевно ж згоріло в огні війни - витікає з підтексту, його тому й потрібно зводити заново. Інший алогізм очевидний без будь-якого підтексту: не може "водосток гре-

меть, как память о весне", оскільки в оригіналі йдеться саме про весну та її провісників. І вже зовсім важко змиритися з "дивчиной", а також з кінцівкою вірша, котра розмиває основну думку. Одна справа, коли боєць стоїть "на страже птичьего гнезда" (В.Потапова), і зовсім інша, коли "он замер, словно часовой при виде ласточкиных гнезд". Оригінал для Б.Вікторова - щось на зразок стартового майданчика, відірвавшись від якого можна не пам'ятати про місце старту. В.Потапова пам'ятає. Не змігши з об'єктивних причин зберегти в своєму перекладі словосполучення "счарнелая вярба", вона прагне відродити хоча б якісь важливі ознаки втраченого в інших уривках тексту. Тому й з'являються в перекладі "почерневшие плиты".

Таким чином, три переклади - три різні підходи до відтворення художньої дійсності оригіналу. В.Потапова тяжіє до реалістичного методу, а І.Муратов і Б.Вікторов відповідно - до об'єктивнонаукового і суб'єктивно-інтуїтивного начал.

Визнання згаданих методів зобов'язує підходити до аналізу з відповідними критеріями, котрі в кожному з трьох випадків різняться. Прагнення підігнати будь-який художній переклад під єдині, назавжди встановлені критерії - чим найчастіше і грішить перекладознавча література - видається помилковим і неперспективним.

1.*Бельгер Г.* Кто допишет за Абая? // Лит. газ. 1988. 18 мая.
2.*Гайнічеру О.І.* Поезія і мистецтво перекладу. К., 1990.
3.*Дзюба І.* Література народів СРСР на Україні: Надбання і прорахунки популяризації //Літ. панорама. 1987. К., 1988.
4.*Иванов В.В.* Лингвистические вопросы стихотворного перевода // Машинный перевод. М., 1961. Вып.2.
5.Простор. 1986. N 9.
6.*Цецхладзе М.* О переводах, о переводчиках... // Лит. Грузия. 1981. N 12.

Стаття надійшла до редколегії 18.01.93

Summary

The article deals with a number of theoretical and practical problems inherent to translation, and is based mainly upon the poetry of the East-Slavonic peoples. The author proves his idea of necessity to distinguish the three methods of translation: realistic translation, scientific-objective, and subjective-intuitive ones.

© *О.І.Гайнічеру, 1996*

В.А.Лавренов
Чернівецький університет

ВІДОБРАЖЕННЯ ПОЕТИКИ ОРИҐІНАЛУ В ХУДОЖНЬОМУ ПЕРЕКЛАДІ (На матеріалі вірша Х.Ботева "Моїй матері")

У теорії та практиці художнього перекладу виняткову увагу привертає проблема тієї складної єдності, яку створюють зміст і форма ориґіналу. Останній безумовно містить у собі специфічні національні та індивідуальні авторські риси. Відновити їх - завдання перекладача. Складність полягає в тому, що у мові перекладу часто відсутні відповідні засоби вираження. У таких випадках, на думку вчених, повноцінність перекладу може бути досягнута лише в функціональному плані [22, с.177]. Це означає, що в поетичному перекладі переважає не лінґвотекстуальне копіювання, а творче, літературне начало. При цьому не можна заперечувати необхідність передачі форми твору, його структури засобами іншої мови. Проте, як зазначив Н.С.Гілевич, "коли-не-коли та й почуєш у деяких виступах певну недооцінку відтворення в перекладі особливостей художньої форми ориґіналу. Це, мовляв, не так важливо, головне - передати зміст, не спотворити смислу, передати сам "дух" твору. Але хіба форма твору існує сама по собі, незалежно від змісту? Форма ж змістовна - це азбучна істина. Як же можна ігнорувати її особливості?" [8, с.265]. Безумовно, передача одного тільки змісту ориґіналу не дає читачеві повного уявлення про автора. Такий переклад несе обмежену інформацію, нівелює індивідуальні риси першотвору, не розкриває приховані ходи творчої думки митця. Тому пошуки можливих засобів зображення у перекладі структури ориґіналу мають важливе значення. Структурні перетворення можуть привести до суттєвих змін поетики твору. У зв'язку з цим мають місце спроби комплексного вивчення ориґіналу та перекладу, в якому поєднуються літературознавчі та лінґвістичні способи із залученням структурного методу. Все це дає змогу розробити нові прийоми аналізу і критики не тільки готових перекладів, а й обґрунтувати так звані "раціонально-науковий" та "інтуїтивно-поетичний" підходи перекладачів до ориґіналу. Оскільки пе-

рекладений твір повинен стати фактом літератури, що сприймає його, а не спотвореною копією ориґіналу, тому у художньому перекладі заперечувати творчий початок важко. Мабуть, слід говорити про раціонально-творчий метод перекладу, тобто про злиття двох методів. Адже досвід свідчить, що неможливо відтворити першотвір зі стопроцентною точністю. "У найкращому перекладі від автора ориґіналу - 70-80%, від перекладача - 20-30%" [19, с.266]. Таке співвідношення авторського та перекладацького можливе лише при поєднанні двох згаданих методів.

Раціонально-науковий метод передбачає важкий і довгий шлях перекладачеві. Але на необхідність поєднання в особі перекладача рис творця і вченого звертає увагу багато вчених. Це питання отримало обґрунтування у працях В.В.Коптілова [11, с.97], який запропонував створювати на першому етапі роботи перекладача своєрідну модель першотвору, його семантико-стилістичну структуру (ССС), що повинно сприяти найповнішому відображенню його особливостей. Зазначена структура (або модель) являє собою не що інше, як нерозривну єдність змісту й форми, - це логічно випливає з даного В.В.Коптіловим визначення [11, с.116], підтверджує нашу думку про можливість злиття двох методів.

Розумне поєднання зазначених методів закриває дорогу "буквалізму" та сприяє більш вірному відтворенню поетики ориґіналу. Торкаючись цього питання, теоретики застерігають: "Точність перекладу частіше за все почала видаватися як лінґвістична проблема. Тому так багато сил та уваги надається аналізу текстів, мовним і стилістичним проблемам, під новим девізом "науковості" "точність" поступово загрожує переродитися у буквалізм" [16, с.173]. Далі підкреслюється, що "точність перекладу взагалі не може бути мірилом його художності". Мабуть, говорити про точність перекладу навряд чи правомірно, бо саме слово "точність" передбачає створення буквальної копії ориґіналу, що, очевидно, і є наслідком суто лінґвістичного підходу до текстів, що перекладаються. Щодо художнього твору це неприпустимо. Краще відзначити ступінь вірності перекладу, оскільки він неминуче суміщає дві творчі індивідуальності, часто дві різні дійсності, два різних світогляди і два історично розбіжних світовідчуття. Хоча відтворення структурно-стилістичних особливостей ориґіналу в перекладі повинно бути важливою умовою відображення ідейно-художньої своєрідності першотвору. Саме раціонально-творчий підхід до ориґіналу через створення його моделі або виявлення семантико-стилістичної структури сприяє достатньо правильному перекладу (на відміну від інтуїтивно-поетичного).

Існує думка, що перекладач, відклавши ориґінал, іноді може забути про нього, взяти за чернетку власну строфу та перетворити її [13, с.256]. Подібну думку висловив, наприклад, М.Ушаков. Він закликав

"перекладати життя", виражене образами першотвору, жертвуючи заради цього всім іншим, зокрема формою вірша [21, с.234]. Ушаков наполягав на тому, щоб переклад з близької мови (так само як із неспорідненої) був вільним. З такою думкою можна не погодитись. Результати аналізу перекладів "Романсу про іспанську жандармерію" Ф.-Г.Лорки мовами різного ступеня спорідненості дали змогу В.В.Бібіхіну дійти висновку: свобода ніколи не гарантує митцеві творчого успіху, містить у собі небезпеку, якщо не переборена самодисципліною. "Вільний відступ від оригіналу і не забезпечує високої якості перекладу, і загалом не може бути ознакою хорошого перекладу. Навпаки, найбільша ритмічна, лексична й синтаксична близкість до першотвору сама по собі ніяк не означає якоїсь неповноцінності перекладу або некомпетентності його автора. Критерії художньої якості полягають в іншому" [3, с.46]. До такого ж висновку приводить і аналіз перекладів вірша видатного болгарського поета Христо Ботева (1848-1876) "Моїй матері". У цьому творі відбились настрій і переживання поета на чужині. Написаний він у формі елегії, котра нагадує народну пісню-скаргу. Болгарський дослідник З.Петров стверджує, що у зв'язку з надзвичайно національною специфікою його неможливо перекласти будь-якою мовою [17, с.92].

Цей вірш дійсно має досить глибокі національні джерела. У його мотивах, структурі, мовних формах і розмірі відчуваються фольклорні впливи. Поетичний словник відбиває народне уявлення про "зелену" молодість, що "сохне і в'яне". Через нього проходить народне звернення до матері - "мале", котре важко перекласти.

Перший пожовтневий перекладач Х.Ботева С.Ґородецький (1930) ще не цікавиться відображенням структури та стилю оригіналу. Його приваблюють лише зміст та ідея твору. Тому він перемішує в перекладі просторічні й книжні форми. В оригіналі немає двозначних або семантично заплутаних висловів. Там одна дія йде за другою: майже у кожному рядку - дієслово. А перші рядки перекладу викликають здивування: в них з'являються дієприкметникові звороти, внаслідок чого одна дія супроводжує іншу або відбувається поряд з нею. Це призводить до недоречних висловів ("пела...проклиная"). Ботев розділяє дві дії, просто неможливі одночасно: "жально пела", "три годин клела". Майстер поезії, Ґородецький досить невдало користується лексикою, поєднує несумісні слова. Наприклад, "шататься" (так у перекладі) може не нещасний, а нероба або п'яниця. Невдалим слід назвати й вислів "ранил глубоким мученьем". Переклад не відбиває образність, фольклорні витоки першотвору, лексика не відповідає особливостям його словника.

Дещо відрізняється переклад В.Сосюри (1934). Він добирає та компонує лексику, на перший погляд, ніби близьку до ботевської. Кожна дія змінює іншу, а ніколи не супроводжує. Вдало знайдено й відповід-

ник болґарському зверненню до матері - "нене". Щоправда, у першій строфі відсутня анафора. Вона з'являється, як у Ґородецького, - у другій. Немає фольклорного епітета "зелена" (характеризує молодість). Несподівано впадають в очі окремі деталі, нібито позичені з російського тексту: "цілих три роки" - "целых три года", "що душі ненависне" - "что душе ненавистно", "маєток" - "именье", "молодість глохне" - "молодость глохнет", "зсушлива... рана" - "язва... иссушила". Зазначеного немає в ориґіналі. Це дає змогу дійти висновку про те, що Сосюра користувався у своїй праці перекладом Ґородецького. Інакше у нього не з'явились би в такій кількості й такій послідовності елементи з чужого перекладу. Проте невдалі фрази Ґородецького Сосюрою впорядковані.

Відхилення від першотвору та неточності мають місце у Ґородецького й далі. У третій строфі замінено емоційний ботевський епітет ("мили другари") нейтральним присвійним займенником ("с друзьями своими"). Ліричний герой перекладу настільки суперечливий, непостійний у своїх почуттях, що може здатися нещирим: "весел сижу я... даже смеюсь иногда", "я уже тлею", "осень сжигает". Незрозуміло, чому він лише іноді сміється, якщо йому насправді весело. Тліє він чи горить? У Ботева герой лише здається друзям веселим: він сміється разом з ними, але не виказує туги. Друзі й гадки не мають, що він уже тліє, його молодість вкриває паморозь. Горіння тут неможливе. З перекладу ми несподівано дізнаємось, що герой хворий: "Некому мне рассказать, чем болею". А втім Ботев говорить про відсутність вірного друга, якому він міг би розкрити таємницю власної душі, хоча загалом друзів у нього багато. Це підкреслено зіткненням синонімічних іменників ("другари" - "приятел") у множині та однині. У Ґородецького герой не знає, чи має він друзів: він стверджує їх присутність і водночас заперечує.

Сосюра й далі запозичує лексику та образи Ґородецького, але підкоряє їх своєму стилю. Збігається у нього побудова трьох рядків у 3-й та 4-й строфах. Обидва перекладача однаково передають питання: "Отде да знают?" Замість "звідки" у них - "як" ("как"). Згаданий вище іменник, в ориґіналі вжитий в однині ("приятел нямам"), вони ставлять у множині ("Я друзей..." - "Я друзів..."). Відмовившись від дієслова "болею" з російського тексту, Сосюра замінює його своїм ("чого я страждаю") і таким чином наближається до першотвору (у Ботева: "що в душі ховаю"). Героя першотвору, як з цього випливає, непокоюють сумніви, а не хвороба. Загалом в обох перекладах є порушення стилю і структури ориґіналу, хоча вони й переказують ідею та зміст твору.

Поезію "Моїй матері" перекладали також П.Семинін (1848) і О.Сурков (1976), П.Тичина (1949) і Д.Павличко (1976). Болґарський дослідник І.Цвєтков зробив суттєві зауваження з приводу перекладу

Семиніна. Так, він заперечує проти заміни у першому рядку фольклорного "жалю" російським "скорбно". Вважаючи, що більш вдалим було б співзвучне слово "жаль", він наводить вагомі аргументи [25, с.167]. Дійсно, скорбота пов'язана зі втратою, тому прислівником "скорбно" Семинін вносить у вірш, крім відтінку трагізму, відчуття деякої піднесенності, яке підсилюється вигуком "О" та зверненням, що дуже відрізняється від пестливого ботевського "мале" ("О мать, не ты ли так скорбно пела").

Перекладаючи цю строфу, Сурков характеризує не спосіб виконання ("жалю"), а самі пісні, що, мабуть, не так вже й важливо: " Ты ли печальные песни певала, //Ты ли три года меня проклинала, //Что я бродягой бездомным шатаюсь, //С тем, что душе ненавистно встречаюсь?" Сурков зберігає анафору та однакову кількість складів у кожному рядку - 11. У Ботева та Семиніна по 10 складів. З'являється у нього дієслово Ґородецького "шатаюсь" та його останній рядок: "...Что я по свету, несчастный, шатаюсь, //С тем, что душе ненавистно, встречаясь?" В обох тут невдала алітерація (стн - встр).

Цвєтков помічає помилки й у 3-й строфі перекладу Семиніна: "... Ботевське "мили другари" - має глибокий емоційний зміст, воно пов'язане з оповідальною інтонацією вірша - й неможливо передати його словом "однолетки". А закінчення строфи - "че мойта младост слана попари" - звучить набагато виразніше своєю пісенною образністю, ніж "морозом юность моя побита" [25, с.168]: "Средь однолеток с душою открытой //Один смеяться я не умею, //Они не знают, что я уже тлею, //Морозом юность моя побита". На наш погляд, помилки цього перекладу мають інший характер. Тут герой також сповідається, а "однолетки" лише звужують коло його "милых друзей". Останній рядок у Семиніна має саме фольклорно-пісенний відголос, і це важливо. Пор.: "Не льнется к тычинке морозобитной хлебинушке". Помилка Семиніна полягає в тому, що у нього ліричний герой більш суворий, ніж у Ботева: він зовсім не вміє сміятися. В оригіналі він приховує свій біль під маскою веселості. Це помітив Сурков: "Мне меж друзьями весело, мило, //С ними смеяться я вместе умею, //Им невдомек, что я медленно тлею, //Юность морозом мою опалило". У цих перекладах мають місце й відхилення від народноіпісенної простоти лексики та образів оригіналу, які набувають книжково-поетичного забарвлення: "святая", "опора в жизни", "стеная", "темницу гроба", "перегорая", "мечтанья" (Семинін); "вера, любовь и надежда", "сгорая", "в полете мечтаний" (Сурков).

Будь-який аналіз перекладів мимоволі наводить на думку про велике значення мовної культури перекладача. Від її рівня залежить якість перекладу. Це дві взаємозумовлені сторони, бо зрештою "неточний у поетичному значенні переклад не може бути точним у лінґвістичному" [16, с.178]. Крім цього, лінґвістичні зміни, порушуючи семантико-

стилістичну структуру тексту, неґативно відбиваються на естетичному сприйманні читача. Тому не можна погодитись з думкою Ґ.Ґачечіладзе, який суттєво обмежував роль мови у справі перекладу, вбачаючи в ній лише технічний засіб [6, с.83]. Якщо навіть мова і є засобом, вона все ж містить у собі "най ширші естетичні можливості, що постійно реалізуються у процесі перекладу" [23, с.179]. Додамо: реалізуються вони у творчості кожного поета. Однак авторська ориґінальність виявляється не лише у мові, бо кожен письменник "не просто передає своє розуміння життя, свої спостереження та художні відкриття, він прагне втілити їх так, щоб вони справляли найбільше враження на читацьку аудиторію. Ця особливість художніх творів не є чимось екстраординарним та не досить обов'язковим. Вона становить невід'ємну приналежність їх змісту та форми" [24, с.9]. Іншими словами, специфіка твору - це особливі відношення усередині художньої структури, які зумовлюють функції кожного компонента, а також естетичну функцію тексту загалом [23, с.222]. Таким чином, індивідуальне може бути загальним для ряду творів одного автора, і водночас - приватним, особливим, характерним тільки для одного конкретного твору того ж автора, тобто відрізняючим від інших його творів. Виявити це індивідуально характерне та відбити у наново створеному тексті й повинен прагнути перекладач. Таке можливо лише при збігові або близькості двох манер (перекладача і автора) та при суворому раціонально-поетичному ставленні до перекладу. У протилежному випадку в тексті неминуче з'являтимуться нашарування, які не мають відношення до ориґіналу й спотворюють його, що й підверджує наш аналіз.

Щодо ступеню виявлення творчої індивідуальності існують різні погляди. Б.Мейлах, наприклад, вважає, що автор присутній у кожному елементі твору [14, с.278]. Аналіз семантико-стилістичної структури ориґіналу та його перекладів на різних рівнях (лексичному, фонетичному, семантичному) свідчить про доцільність такого погляду. Але відомий й інший. М.Бахтін стверджував: "Автор... присутній тільки в цілому творі, і його немає в жодному виділенному моменті цього цілого" [2, с.203]. Отже, спробуємо знайти авторське в цілому. Якщо ми звернемось до структури ориґіналу "Моїй матері", то помітимо: вона досить складна та цікава. Сама композиція виявляється змістовною. Весь вірш має чітке обрамування (див. додаток). По горизонталі обрамування становить однакову кількість складів у вірші. Після цього йде паралелізм початкових та кінцевих рядків. По вертикалі, з одного боку - рима, а з другого - ритмічне повторення окремих елементів в одній або різних строфах. Якщо провести лінію, котра об'єднає повтори у першій та останній строфах, то ми отримаємо закриту рамку. Отже, маємо справу з так званою рамочною побудовою вірша. У літературознавстві цей термін використовується щодо прози - "об'єднання за допомогою зв'язуючої оповідальної рамки різноманіт-

них оповідань новелістичного, казкового або байкового типу" [12, с.370]. Скористаємось цим терміном у відношенні до ліричних творів, де своєрідна рамка створюється за допомогою різного роду повторень.

Окремі повторення на початку рядків різних строф поезії також можна об'єднати лініями: на рамці з'являється замок. Отже, вірш скріплений, зцементований. Оскільки "кожне слово, що використовується поетом, є вже темою й може бути розгорнуте у художній мотив" [9, с.434] лініями (бажано різного кольору) об'єднаємо повтори іменника "мале" (мати) та займенника "аз" (я). Таким чином, ми легко простежуємо два лейтмотиви, що проходять через весь твір. Як у фольклорі, повторення тут - "це не лише мнемонічний засіб, а засіб, який виявляє в художній формі основний зміст та ідею" вірша [4, с.432]. Схема, яку ми тут пропонуємо, допомагає простежити за думкою поета: лінії, що знаходяться далеко одна від одної, поступово зближуються, але наприкінці залишається одна. Поет бажає повернутися на батьківщину, до матері. Мріє побачити разом з нею щастя. У цих мріях він поруч з ненькою, батьківщиною: тут лінії збігаються. Але дійсність пробуджує його і він знову залишається один (лінія матері-батьківщини обривається). Рух ліній також про щось говорить в середині рамки вірша, за межі якої одна з них (лінія героя) прагне вирватись. Остання, по суті, підкреслює самотність та метання героя. Рабство й соціальна несправедливість викликають в нього протест ("...що в душа тая..."), він надає переваги боротьбі або смерті ("пък тогаз нека изгния в гроба!").

Так добре продумана структура поезії дає змогу відкинути твердження про спонтанний характер творчості Ботева, яке часом зустрічається у науковій літературі. Воно ґрунтується на зовнішній лексичній простоті та легкості, з якою читаються твори поета, їх надзвичайній емоційності. Результати нашого аналізу свідчать про новаторську розробку Ботевим фольклорних та літературних традицій. Форма дійсно "може виступати як зміст, а зміст - як форма. Їхні взаємообіг, "постійне "перетинання" та взаємоперехід створюють нерозривну художню цілісність" [5, с.53]. Кожен макро- та мікроелемент цього цілого "несе в собі відбиток неповторного художнього світу" [7, с.53], тобто авторського. Інакше бути не може. Не лише просторова орґанізація художньої реальності [20, с.109], а й кожен її елемент детермінований певними об'єктивними та суб'єктивними передумовами. У виборі та розміщенні цих елементів не останню роль відіграють світовідчування та світосприйняття автора, його психологічні особливості, соціальний досвід, художній смак тощо. Але все це може бути предметом окремого дослідження й тому не буде тут розглядатись. Зазначимо лише, що "в окремих елементах можна відчути образ автора, а з твору в цілому, який включає взаємодію обра-

зу автора з іншими образами, виникає цілісність авторського ставлення до зображення" [1, с.53]. У творах також висловлюється "активність форми до іншого компонента в структурі образу - до художнього змісту" [1, с.6]. Ця активність у нашому випадку виявляється в тому, що форма містить у собі "другий план" змісту, тобто несе додаткову інформацію.

Тепер виникає питання: що робити перекладачеві? Чи варто спідкувати за усіма прихованими ходами думки поета та відбивати їх у перекладі? Чи можливо це? Якщо ми стверджуємо, що форму та зміст у творі не можна розривати, що стиль та манера автора - це його творче обличчя, щось індивідуальне, у такому випадку, очевидно, прагнути до повного відображення першотвору у перекладі необхідно. Тим більше, що зміна форми може привести до зміни змісту. Не випадково В.М.Жирмунський зазначив, що "будь-яка зміна форми є саме тим розкриттям нового змісту, бо проста форма не може бути там, де форма сприймається, за своїм визначенням, як виразний спосіб у відношенні до будь-якого змісту" [10, с. 17]. Звичайно, вимагати повного відображення нашої схеми ми не можемо. Але якщо перекладач стежить за рухом думки поета, за його стилем і знаходить відповідні, не чужі ориґіналу заміни загубленим деталям, то побудова близької структурної схеми цілком можлива. Точніше, вона сама відтвориться. У всякому разі в перекладі з близької мови.

Зіставлення схем перекладів (див. додаток) допомагає виявити зникнення окремих елементів, повторень (скорочення лейтмотиву) або появу нових, збільшення кількості старих (продовження лейтмотиву). У Тичини, наприклад, наполовину скорочено один з лейтмотивів (лінія матері) настільки ж збільшено другий (лінія героя). В ориґіналі чотири рази зустрічається іменник "мале" ("мати") й сім разів ліричний герой звертає увагу на себе (займенник "я" - "аз"). Продовженням одного з лейтмотивів Тичина (займенник "я" повторюється в нього 13 разів!) занадто зосереджує увагу читача на постаті героя, його почуттях. Це може викликати враження самозамилування або випрошування співчуття. Лише в одній строфі згаданий займенник з'являється чотири рази: "Та й звідки їм знати? Я ж друзів не маю, // Кому б розкрив душу - усю аж до краю, // Кого б я любив і за кого я ручусь,- // Самотній страждаю, самотній я мучусь".

Збільшення повторень пов'язане з появою нових деталей, розшифруванням будь-якої теми. У даному випадку - теми самотності, яка має місце в ориґіналі, але без схожої докладної розробки. Герой Ботева більш стриманий у висловленні своїх переживань. Про страждання він згадує лише одного разу ("...от що я страдая"), а в перекладі повторенням "страждаю" - "мучусь" зайвого разу звертає на себе увагу. Фраза "усю аж до краю", мабуть, не розкриває змісту ботевського "що в душа тая". Тут йдеться про заповітні думи героя, а не загалом

про життя. Перегукується Тичина й з перекладами Ґородецького та Сосюри: у нього повторюється та ж сама ситуація з "друзями" (див. вище). Перекладач збільшує кількість епітетів і впроваджує (знайомий з Ґородецького) образ "язви": "...що юні літа мої - ніжні, зелені - // Сохнуть і в'януть у язві шаленій?" Тичина часто повертає увагу читача до страждань героя: "Коли б то вічно любити! Нещасне, // Натружене серце моє уже гасне..." Або: "Багато в житті настраждавсь я на людях!".

Ботевський вірш не має мотиву прощання ("О, дай же обняти тебе на прощання!") й такого палкого бажання вмерти ("...вмерти волію..."), яке відчувається у перекладі. Навпаки герой рветься на батьківщину, до матері. Тільки у разі неможливості розв'язання проблем, що постали перед ним, він згоден на смерть ("пък тогаз нека..."), але ніяк не бажає ("воліє") її. У зв'язку з цим становить інтерес твердження Ф.Неборячка, який, аналізуючи переклади поезії О.С.Пушкіна, дійшов висновку, що "Тичина, перекладаючи, не дбає про відтворення мовної специфіки й особливостей стилю оригіналу. Більш того, він своїм перекладам надає такого виразного забарвлення елементами поетики, властивої його оригінальним творам, що всякий переклад Тичини скоріше можна назвати варіацією на тему такого-то письменника, ніж перекладом" [16, с.163]. У перекладі поезії "Моїй матері" Тичина дотримується семантичного ключа оригіналу, але своїми змінами та додатками прагне її розшифрувати читачеві. Це відбивається на стилі та змісті. Мають місце відхилення у системі римування: перекладач дотримується схеми ААВВ, хоча протягом оригіналу вона змінюється (АВВА, АВАВ). Проте багато особливостей першотвору в перекладі Тичини зберігається: паралелізм на початку та в кінці вірша, ряд повторень. Отже, ми маємо справу не з варіацією, а з вільним перекладом. Точніше, для Тичини близький інтуїтивно-поетичний переклад. Вільніше поводиться з оригіналом Сурков (див. додаток).

Вражаючи вірно передає поетику й структуру ботевського вірша Павличко (див. додаток). Рух лінії героя у схемі перекладу збігається з оригіналом: тут і там герой, ніби замкнений рамкою, метушиться у пошуках виходу, але залишається одиноким перед холоднечею вічності та соціального зла. Робота й техніка Павличка дивовижні, бо свідчать про його творчий пошук і дослідницьку працю над твором поета. Павличко чуйно передає кожен елемент ботевської конструкції вірша. Якщо немає змоги відбити його достатньо вірно, він заповнює те, що втрачається, засобами ботевської поетики. Так, у 2-й строфі є суттєвий народно-пісенний елемент "съхне и вехне", який знаходить свій відповідник у вигляді "спрагла і невтоленна". Повторення на рівні вірша у 4-й строфі "кого аз любя и в какво вярвам..." перекладач передає у лексичній анафорі "...Кому страждання повім безкрає, //

кому відкрию, що то за туга..." Так саме він поводиться з повторенням 6-ої строфи ("Много аз, мале, много мечтаях"): "Багато, мамо, про те я мріяв, // як слави й щастя відкриєм брами // Багато, мамо, я мрій леліяв..." Відбито в перекладі й повторення 7-ої строфи ("Една сал клета, една остана..."): "Зосталась мрія одна-єдина..." Павличко прагне відбити відтінки ботевської думки, пропущені іншими перекладачами. Є в нього, наприклад, натяк на заповітні думи поета. Пор.:

"Отде да знаят? Приятел нямам "Звідки їм знати? Не маю друга! да му разкрия, що в душа тая; Кому страждання повім безмрає, кого аз любя и в какво вярвам кому відкрию, що то за туга, мечти и мисли - от що страдая." що то за мрія мене карає?"

У поетовій душі зріють "мечти и мисли" про боротьбу за національне та соціальне розкріпачення людини та його батьківщини. Це стає зрозумілим з перекладу Павличка, який саме тут виправляє іншу помилку попередників. Як і Ботев, він говорить про єдиного друга-однодумця ("Не маю друга!" - "Приятел нямам"), а не багатьох, як зазначалось вище, тобто не перекладає іменник "приятел" у множині. Це важливо тому, що з таким, вже знайденим другом читач зустрінеться у вірші Ботева "Дільба". Крім цього, строфою вище у Павличка з'являються не друзі (як в оригіналі), а знайомі, які бачать героя веселим і не мають гадки про його страждання. Так перекладач уникає протиріччя (є друзі і немає друзів), котре припустили Ґородецький, Сосюра, Тичина: герой перебуває у колі знайомих ("Мої знайомі..."), серед яких у нього немає друга. А саме це мав на увазі Ботев.

Переклад свідчить про велику творчу вдачу Павличка, про його максимальну близькість оригіналу. Незважаючи на згадану думку про неперекладність, "непіддатливість" поезії "Моїй матері", вона все ж поступилась "мовним формам чужої мови" [17, с.92]. Отже, для перекладача з близької мови виявляється цілком здійснимим головне завдання перекладу: "необхідність відтворення засобами іншої мови естетичної повноцінності першотвору, тобто: а) смислу твору (або його ідейного змісту), б) національної та стилістичної своєрідності, в) його суто художніх особливостей" [18, с.14]. Слід додати, що існує можливість і перевисловлення іншомовними засобами форми оригіналу, її активності. Причому, робиться це не за рахунок художності. Відбувається повніше відображення семантико-стилістичної структури оригіналу на всіх її рівнях. Говорити ж про "буквалізм" у такому випадку було б помилкою, бо подібні переклади стають повноцінними художніми творами, вірно відбивають творчу манеру автора. Але це можливо лише при раціонально-творчому підході перекладача, що, зрозуміло, передбачає надзвичайно копітку працю.

1.*Берковская Н.В.* Активность художественной формы: Дис. ... канд. филос. наук. Свердловск, 1982.
2.*Бахтин М.М.* К методологии литературоведения // Контекст-74: Литературно-теоретические исследования. М., 1975.
3.*Бибихин В.В.* Опыт сравнения разных переводов одного текста // Тетради переводчика. М., 1976. N 3.
4.*Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
5.*Волкова Е.В.* Проблема содержания и формы в искусстве. М., 1976.
6.*Гачечиладзе Г.Р.* Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1972.
7.*Гиршман М.М.* Целостность литературного произведения // Проблемы художественной формы социалистического реализма. М., 1971. Т.2.
8.*Гілевич Н.С.* Удзячность і абавязок. Мінск, 1982.
9.*Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.
10.*Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
11.*Коптілов В.В.* Першотвір і переклад. К., 1972.
12.Краткая литературная энциклопедия. М., 1968. Т.5.
13.*Левик В.* О точности и верности // Мастерство перевода. М., 1959.
14.*Мейлах Б.С.* Талант писателя и процессы творчества. Л., 1970.
15.*Неборячок Ф.М.* О.С.Пушкін українською мовою. Львів, 1958.
16.*Огнев В.* Время синтеза // Вопросы художественного перевода. М., 1971.
17.*Петров З.* Христо Ботев, или Болгария // Пламък. 1976. № 6.
18.*Рагойша В.П.* Проблемы перевода с близкородственных языков. Минск, 1980.
19.*Тарковский А.* Возможности перевода // Художественный перевод: Взаимодействие и взаимообогащение литератур. Ереван, 1973.
20.*Уроженко О.А.* Пространство произведения искусства как способ существования художественной реальности: Дис. ... канд. филос. наук. Свердловск, 1981.
21.*Ушаков Н.* Состязание в поэзии. К., 1969.
22.*Федоров А.В.* Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983.
23.*Хованская З.И.* Анализ литературного произведения в современной французской филологии. М., 1980.
24.*Храпченко М.Б.* Внутреннее свойство и функция литературных произведений // Контекст - 74. М., 1975.
25.*Цватков Н.* Наблюдения над поэтикой перевода с болгарского на

русский язык (Стихи Ботева в русском переводе // Poetyka i stylistyka słowiańska, Warszawa, 1973.

Стаття надійшла до редколеґії 18.01.93.

Summary

The article deals with the comparative analysis of the translations of H.Botev's poem "To My Mother" with the original. Close connections of form and contents show the bright creative personality of the poet. Reproduction of stylistic devises of the original in the interpretation of poetry can be possible only by preserving its aesthetic value.

ДОДАТКИ

Христо Ботев
МАЙЦЕ СИ

Ти ли си, *мале*, тъй жално пела,
ти ли си мене три годин клела,
та скитник ходя злочестен **аз**и
и срещам това, що душа мрази?

Бащино ли **съм** пропил имане,
тебе ли покрих с дълбоки рани,
та мойта младост, *мале*, зелена
съхне и вехне люто язвена?!

Весел ме гледат мили другари,
че с тях наедно и **аз** се смея,
но те не знаят, че **аз** веч тлея,
че мойта младост слана попари!

Отде да знаят? Приятел нямам
да му разкрия що в душа тая;
кого **аз** любя и в какво вярвам -
мечти и мисли - от що страдая.

Освен теб, *мале*, никого нямам,
ти си за мене любов и вяра;
но тука вече не си надявам
тебе да любя: сърце догаря!

Много **аз**, *мале*, много мечтаях
щастие, слава да видим *двама*;
сила усещах - що не желаях?
Но за вси желби приготви яма!

Една сал клета, една остана:
в предгръдки твои мили да падна,
та туй сърце младо, таз душа страдна
да се оплачат тебе горкана...

Баща и сестри и братя мили
аз да прегърна искам без злоба,
пък тогаз нека измръзнат жили,
пък тогаз нека изгния в гроба!

МАТЕРИ

Ты ли так жалобно пела, *родная*,
Целых три года меня проклиная,
что **я** по свету, несчастный, шатаюсь,
с тем, что душе ненавистно, встречаясь?

Иль **я** отцовское пропил именье?
Иль тебя ранил глубоким мученьем?
Что ж моя молодость глохнет уныло?
Язва какая ее иссушила?

Весел сижу **я** с друзьями своими,
Даже смеюсь иногда вместе с ими,
Я уже тлею, они же не знают,
Что мою молодость осень сжигает.

Как же им знать? **Я** друзей не имею.
Некому мне рассказать, чем болею,
Верю во что и кого уважаю,
Мысли, мечты, - от чего **я** страдаю.

Кроме тебя никого нет, *родная*!
Веры другой и любви **я** не знаю.
Но и тебя **я** любить не надеюсь:
Скоро душа догорит, холодея.

Много, *родная*, хотел **я** мечтою
Счастья и славы увидеть *с тобою*
Силы на все бы желанья хватило,
Но всем желаньям готова могила!

Бедная, ты мне одна лишь осталась!
К мило груди припадаю усталый,
Горькой души поделиться рыданьем,
Выплакать юного сердца страданье...

Братьев, сестру и отца дорогого
Только б обнять **мне** без чувства злого,
Пусть тогда в жилах кровь замерзает,
Пусть тогда прах мой в земле истлевает!

Переклад С.Ґородецького

МАТЕРІ

Нене, чи ти це так тужно співала,
цілих три роки мене проклинала,
що я по світу, нещасний, блукаю,
все, що душі ненависне, стрічаю?

Чи я маєток пропив батька свого?
Чи тобі болю завдав я якого?
Що ж моя молодість глохне й тане,
ніби зсушила яка її рана?

З друзями радий сиджу я своїми,
Іноді навіть сміюся я з ними.
Я вже згасаю, та їм невідомо,
Що мою молодість палить утома.

Як же їм знати? Я друзів не маю,
щоб розказать їм, чого я страждаю,
вірю я в що і кого я шаную,
мрій і думок моїх муку німую.

В світлі, крім тебе, єдиная *нене*,
віри й любові немає у мене!
Та і любити я не зможу нещасний,
скоро душа догорить і погасне.

А як хотів я душею палкою
щастя і слави зазнати *з тобою*!
Стало б на все і бажання і сили,
тільки бажанням готова могила...

Бідна, одна ти у **мене** лишилась!
Тоскно горнуся до тебе безсилий,
щоб розповісти тобі всі страждання,
вилити юного серця ридання...

Тільки б обняти без муки, без гніву
батька, братів і сестру мою милу,
Хай тоді в жилах вся кров замерзає,
прах мій в могилі нехай дотліває!..

Переклад В.Сосюри

МОЕЙ МАТЕРИ

О мать, не ты ли так скорбно пела,
Не ты ли три года меня жалела,
Что я, несчастный, брожу, скитаюсь
И с тем, что проклял, везде встречаюсь?

Ведь я не пропил добра отцова,
Тебя не ранил обидным словом,
За что же юность моя до срока
Так смертно вянет во мгле жестокой!

Средь однолеток с душой открытой
Один смеяться я не умею,
Они не знают, что я уж тлею,
Морозом юность моя побита.

Откуда знать им, коль между ними
Нет друга, с кем бы делил я тайны -
Чему я верю с любовью ныне,
Мечты и мысли - мои страданья.

И только ты мне одна, святая,
Опора в жизни, любовь, надежда,
Но сердце гаснет, перегорая,
И не любить мне тебя, как прежде.

Мечтал я, мама, так много, много:
Пробьюсь я к счастью с тобою, милой,
Любой, казалось, пройду дорогой,
Но все мечтанья сложил в могилу.

Одно молю я, одно осталось -
Упасть в объятья твои, родная,
Пусть сердце выплачет, стеная,
Тебе всю боль и всю усталость.

Отца, сестренку и братьев милых
Хочу сегодня обнять без злобы,
И пусть навеки застынут жилы,
И пусть сойду я в темницу гроба!

Переклад П.Семиніна

МОЕЙ МАТЕРИ

Ты ли печальные песни певала,
Ты ли три года меня проклинала,
Что я бродягой бездомным шатаюсь,
С тем, что душе ненавистно, встречаюсь?

Пропил ли скарб из отцовского дома,
Раны нанес ли я сердцу родному,
И оттого моя молодость ныне,
Злом уязвленная сохнет и стынет?

Мне меж друзьями весело, мило,
С ними смеяться я вместе умею.
Им невдомек, что я медленно тлею,
Юность морозом мою опалило.

Как же им знать? Нет между ними
Друга, которому я доверяю
Все, что владеет мечтами моими,
Верю во что, люблю и страдаю.

Матушка, всех ты родней и дороже,
Ты моя вера, любовь и надежда,
Только, сгорая, сердце не может
Жарко любить, как любило прежде.

С матушкой милой, в полете мечтаний,
Я разделил бы славу и силу.
Тщетно, не жди исполненья желаний -
Роет судьба для желаний могилу.

Клятву одну я исполню на свете -
В милых твоих *материнских объятьях*
Буду, душой исстрадавшись, рыдать я,
Смою слезами горести эти.

Братьев, сестру и родителя - милых
К сердцу прижму без упреков и злобы.
Пусть тогда кровь остановится в жилах,
Тело истлеет под крышкою гроба.

Переклад О.Суркова

ДО СВОЄІ МАТЕРІ

Чи ти це, *мамо*, так сумно співала?
Чи ти це три роки мене проклинала,
Що я ось по світу самотній блукаю,
Одне ненависне лише й зустрічаю?

Чи батьківські добра пропив я п'яний?
Чи, може, тобі завдав я рани,
Що юні літа мої - ніжні, зелені -
Сохнуть і в'януть у язві шаленій?"

Ось любо на друзів своїх я дивлюся,
До них говорю я, з ними сміюся,
Та тільки до того їм трудно торкнуться,
Чого юні дні мої тліном беруться!

Та звідки їм знати? Я ж друзів не маю,
Кому б розкрив душу - усю аж до краю,
Кого б я любив, і за кого я ручусь,-
Самотній страждаю, самотній я мучусь.

Крім тебе ж нікого не маю, *нене:*
Любов і віра - усе ти для мене.
Коли б же то вічно любити! Нещасне,
Натружене серце моє уже гасне.

Я стільки в житті перемріяв з журбою,
Щоб щастя і славу побачить *з тобою!*
По силах я так би ще звівсь при нагоді,
Але всім бажанням - яма та й годі.

Одна ти у мене, єдина, остання -
О, дай же обняти тебе на прощання!
Дай виплакать душу у тебе на грудях:
Багато в житті настраждавсь я на людях!

Братів і сестру, а ще й батька старого
Обняти я хочу незлобно і строго,
А потім нехай вже - і вмерти волію,
І потім навіки у гробі зотлію!

Переклад П.Тичини

ДО МОЄЇ МАТЕРІ

Чи так співала ти на поталу,
чи проклинала мене відмалу,
що я скитаюсь по світі, *нене*,
стрічаю рабство, гидке для мене?

Чи батьків статок я розбазарив,
чи я поранив тебе, чи вдарив,
що в'яне юність моя зелена,
так люто спрагла і невтоленна?

Мої знайомі сміються мило,
веселим бачать мене так само,
але ті хлопці не знають, *мамо*,
що градом юність мою побило!

Звідкіль їм знати? Не маю друга!
Кому страждання повім безкрає,
Кому відкрию, що то за туга,
що то за мрія мене карає?

Тобі єдиній я сповідаюсь,
моя ти віро, любове, раю,
та вже, *матусе*, не сподіваюсь
тебе любити - я догоряю!

Багато, *мамо*, про те я мріяв,
як слави й щастя відкриєм брами.
Багато, *мамо*, я мрій леліяв,
та всі ті мрії підуть до ями!

Зосталась мрія одна-єдина -
в твої обійми упасти, *нене*,
щоб чуло серце твоє стражденне
страждання й болі твойого сина.

Я пригорнув би ще браття миле,
старого батька, сестру кохану,
тоді хай стужа зморозить жили,
тоді хай тліном у гробі стану!

Переклад Д.Павличка

© В.А.Лавренов, 1996

Т.Д.Івасютин
Чернівецький університет

П.СВЄНЦІЦЬКИЙ - ПОПУЛЯРИЗАТОР КОМЕДІЙ Ж.-Б.МОЛЬЄРА В ГАЛИЧИНІ

Відомий польсько-український діяч демократичного спрямування Павлин Свєнціцький (1841-1876) довший час проживав у Києві, де навчався в університеті, маючи таким чином можливість вивчити різні говірки Лівобережної України. Згодом за участь у польському визвольному русі (повстання 1863-64 рр.) був змушений покинути Київ і поселитися у Львові, де зайнявся літературною діяльністю. Наділений прекрасними акторськими даними, він вступив 1864 р. до трупи щойно створеного першого професійного театру при товаристві "Руська бесіда", який орієнтувався з самого початку свого існування на українську наддніпрянську драматургію, а також на кращі п'єси західноєвропейських та польських авторів. Перед театром майже відразу гостро постала пробема репертуару, який би реалістично віддзеркалював життя галицького трудівника.

На прохання засновника "Руської бесіди" відомого громадсько-політичного і культурного діяча Ю.Лаврівського (1821-1873) П.Свєнціцький, "найкращий (тоді) знавець української мови в Галиччині" [1, с.4], приступив до перекладів і переробок відомих творів зарубіжної драматургії для українського театру і протягом двох років забезпечив його репертуар двадцятьма п'єсами [1, с.4]. Переклади і інсценізації Свєнціцького вигідно відрізнялися від репертуару західноукраїнських театрів того часу, в тому числі і від репертуару "Руської бесіди", куди почали надходити перекладні мелодрами, що відзначалися повною відсутністю як дії, так і правдоподібності.

1865 року виходить друком його адаптація Мольєрового "Жоржа Дандена" озаглавлена "Гаврило Бамбула" [2]. В роботі над нею, як виявилось, Свєнціцький скористався польською віршованою адаптацією комедії Мольєра, здійсненою Францішком Ковальським (1799-1862) під назвою "Ґжеґож Фафула", яка була видана у Львові 1824 р. [8]. Ковальський, випускник ліцею в Кременці (нині Тернопільської області), як один із продовжувачів творчих принципів прихильника польських національних адаптацій А.К.Чарториського, переніс на польський ґрунт всі комедії Мольєра [10,

с.273]. "Ґжеґож Фафула" - класичний цьому приклад із назвами персонажів, що їх характеризують (Фафула, пани Ґапйомйєйські, Кордулевич), із перенесенням дії в польське середовище. Однак національний польський колорит не виключає близькості адаптації до першоджерела. В ній немає ні скорочень, ні додатків, ідейна спрямованість і композиційна своєрідність комедії Мольєра повністю збережені. В тому, що Свєнціцький переклав саме "Ґжеґожа Фафулу", переконує зіставлення двох п'єс, яке свідчить про їх майже повне лексико-стилістчне співпадіння:

"Ґжеґож Фафула"	"Гаврило Бамбула"
"Dziś ja mądry po szkodzie:	"Мудрий лях по шкоді: Гей! і я
wiem co to ma znaczyć, kiedy	сегодня мудрий! Знаю, що то значить,
szlachta swym związkiem chce	коли шляхта хоче нас ріднею
nas okulbaczyć" [8, s.5].	скульбачити [2, с.1].
"Która mnie nawet nie ma i	"А мене, хотьби тобі в нюх табаки
za niuch tabaki" [8, s.6].	ставила" [2, с.1].
"Nie znam tego swata" [8, s.6].	"Не знаю сего свата" [2, с.2].
"Bo to, za pozwoleniem państwa,	"Бо то, за позволенєм паньства,
me pieniądze bardzo są dla dziur	мої грошики добре дірам вашим
waszych dogodne" [8, s.17].	здалися" [2, с.9].
"Jam ją wychowywała w jak	"Я її виховала в якнайвєнкшім
największym wstydzie" [8, s.19].	встидзє" [2, с.9].

Крім цього, адаптатор зберіг наявні в оригіналі польські слова-звернення до Фафули - Асан, Мосан, які наділені іронічним відтінком.

Таким чином, ця адаптація - цікавий факт багатоступеневих літературних контактів. Переробляючи польську версію "Жоржа Дандена", Свєнціцький, в свою чергу, переносить його сюжет в українське середовище, але вже не в село (як це зробив його попередник І.Наумович), а в місто, внаслідок чого Бамбула перетворюєтьсся в заможного міщанина, яким був і Данден. Хоч оточення Бамбули не зовсім відповідає умовам, в яких розгортається дія комедії Мольєра, все ж персонажі адаптації більше нагадують мольєрівські своїми манерами, мовою, поведінкою, аніж дійові особи комедії І.Наумовича. Свєнціцький чітко диференціює мову персонажів з метою більш різкого протиставлення простих мужиків - слуг Бамбули і панів Задирновських польській шляхті. Показово, що в доволі чисту українську мову Бамбули та деяких інших персонажів вкраплюються елементи говірок різних реґіонів України. Свєнціцький свідомо застосовував цей засіб, уміло синтезуючи елементи як Лівобережжя ("забагати жінки з кат зна якимсь там панством" [2, с.1]; "ти лис, душечко" [2, с.9]; "А той дратигуз, що у біса робив у моїй хаті?" [2, с.2]), так і Галиччини ("бігме" [2, с.4]; "стули писок" [2, с.9]). А пани Задирновські розмовляють мовою насиченою численними лексичними і фразеолоґічними полонізмами типу : "кваська міна" [2, с.7]; "постемповаць" [2, с.9]; "заменсцє" [2, с.9].

Вважаючи головним завданням перекладача вірне відтворення "думки першоджерела" [7, с.33], Свєнціцький прагнув відтворити ідейний зміст і гостроту соціальну спрямованість шедевру Мольєра шляхом творчого осмислення стилю та художньої палітри польської адаптації, структурних та лексичних особливостей мови персонажів, диференційованої в залежності від їх соціальної приналежності.

В комедії Мольєра представники селян - Любен, Колен, Клодіна - розмовляють простою мовою, не переобтяженою "мальовничими" стилістичними засобами, в той час як у мові Сотанвілів, виявляючи їх обмеженість і фанфаронство, зустрічаємо багато вишуканих висловів. А тиради Жоржа Дандена вражають своєю вульгарністю. Ці особливості вдало і художньо переконливо відтворені Свєнціцьким. Напр.: "Бамбула: Ей! Свербить мене рука змірить її писок, раз провчить, щоб повік цуралась коханців" [2, с.29]; "Грицько: Ага, мелуне! Пуста голово - от що! То ти так зашив собі писок?" [2, с.31]; "Пані Задирновська: Адже з того заменсця маєш стільки користі зевшонд" [2, с.9]; "Вікотрія: Батька та матір мою питайся - це вони за тебе вийшли заміж - не я!" [2, с.28]; "Паничевський: Ніч чорна, наче сажа" [2, с.34].

Наближаючи адаптацію до української дійсності, Свєнціцький вводить у мову персонажів українську топоніміку: "Грицько: ...понад тебе, бачу, пискуна не вишукаєш і в Коломиї" [2, с.31].

Змінивши кінцівку п'єси, адаптатор наділив головного героя відсутнім у Дандена почуттям людської гідності та самокритики, яке не довело його до повної моральної поразки. Переконавшись у неможливості співжиття з жінкою-шляхтичкою і її родичами, прозрілий Бамбула виганяє їх з дому, пориваючи з ними раз і назавжди. Така розв'язка дещо знижувала антиміщанську спрямованість оригіналу, переносячи акцент на викриття і висміяння дворянства. але в умовах Західної України таке загострення сатири по відношенню до шляхти було закономірним. Воно надавало п'єсі особливо актуального звучання і з задоволенням сприймалось глядачами. Завдяки свім художнім якостям ця адаптація довго протрималась на сцені "Руської бесіди" і була позитивно оцінена Франком, який із повагою відносився до Свєнціцького-драматурга, хоч іноді справедливо його критикував [5, с.242].

Крім "Жоржа Дандена", Свєнціцький 1864 р. адаптував ще одну комедію Мольєра "Видумана невірність", яка хоч і була рекомендована до друку, але з невідомих причин не була видана. Її рукопис до першої світвої війни знаходвся в театральній бібліотеці "Української бесіди" (колишній театр "Руська бесіда"), старанно упорядкляваній М.Павликом [6, с.166]. Зараз він зберігається у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України [4]. Рукопис являє собою зошит, на титульній сторінці якого позначена назва комедії (до речі, спочатку перекладач озаглавив її "Вмовлена невірність") та прізвище адаптатора "Д.Лозовський" (один із багаточисленних псевдонімів П.Свєнціцького [3, с.22].

Своїм веселим одноактним фарсом Мольєр започаткував суб'єктивний драматизм у переживаннях комічного героя. Адже Сганарель страждає через навіяну самим собою зраду дружини. Одночасно поведінка його комічна; причому комізм викликаний чи то непорозумінням, чи то легкодухістю персонажа, який виявився не тільки простакуватим, але й боягузливим. Цей страх, який породжений егоїзмом і самозадоволенням, супроводжується болісним почуттям неповноцінності, котре ніщо не може приховати. Крім того, в "Видуманій невірності" Мольєр уперше торкнувся, правда дещо побіжно, таких тем, як сила грошей і сімейний деспотизм, що залишалися злободенними і для західноукраїнської дійсності XIX ст., коли Свєнціцький вирішив відтворити її українською мовою. Прагнучи зробити цю п'єсу явищем української культури, адаптатор українізівував імена дійових осіб: Горжибюс - Грошолюбський, Селія - Марія, Лелій - Богдан, Сганарель - Радович, дію з Парижу переніс в Україну, змінив деякі реалії, незрозумілі його сучаснику. Так, буржуа Грошолюбський наказує своїй дочці читати добропорядні книги замість творів Вальтера Скотта (в оригіналі згадані середньовічні автори Пібрак і Матьє).

Мова персонажів адаптації не носить тієї чіткої диференціації в залежності від їх соціального походження, яка була помітна в "Жоржі Дандені". Засобами мови адаптатор намагався перш за все українізувати характери комедії, нічого не змінюючи в їх психологічному змісті. Грошолюбський, подібно до Ґоржібюса, уособлює сімейний деспотизм: "ти не забула, що моя власть над тобою, то не аби яка?" [4, с.2]. Ця репліка досить адекватна репліці Ґоржібюса: "Je n'aurai pas sur vous un pouvoir absolu" [9, p.7]. Співзвучні міркування Ґоржібюса і Грошолюбського про силу грошей. Так, знайшовши для своєї доньки Селії багатого нареченого, Ґоржібюс заявляє: "Que l'on donne aux plus laids certain charme pour plaire, et que, sans lui, le reste est une triste affaire" [9, p.9]. Варіант Свєнціцького, хоч і дещо вільний, містить по суті ту ж думку: "Бо гроші й найпоганішому додають краси і якоїсь приємності, а без них катма що путнього, бігме правда" [4 с.7]. Разом з тим, в мові Грошолюбського зустрічаються типові українські фольклорно-образні засоби, часто відсутні у першотворі: "скакати по шнурі на втіху", "розгнівати мене твоїми фухами"; "пари з устів не пускай" [4, с.2]. Подібний принцип поширюється і на інші персонажі п'єси. особливо багато українських ідіом, приказок, прислів'їв у мові Радовича-Сганареля: "стругати кілля на голові"; "не дозволю собі плювати в кашу"; "покажу йому, де раки зимують" [4, с.40]. Фразу: "Il vaut mieux être cocu que trépassé" [9, p.30], яка містить життєве кредо Радовича, перекладач відтворює так: "Волю радніше сто раз бути рогатим, чим раз лізти в могилу" [4, с.41]. А репліку-прислів'я: "Le trop de promptitude á l'erreur nous expose" [9, p.24], сказану родичами Сґанареля, Свєнціцький цілісно переосмислив, зберігши при цьому експресію та надавши їй лаконізм і образність: "Зробиш швидко - ухопить то дідько" [4, с.31].

Дуже колоритна і експресивна мова представників простого народу Параски і Стороженка, також багата на образні порівняння, відповідники яких відсутні в оригіналі: "Жінки наче той хміль, що радо по дереві звивається, а без нього - сохне й рости йому годі" [4, с.7]; "я при йому, наче квіточка, пишно росла та виростала" [4, с.8]; "в ушах торкотить, наче в штирох млинах" [4, с.21]. Мову інших персонажів із народу наповнено традиційними для фольклору словами і словосполученнями з ласкаво-зменшувальними суфіксами, залишаючись, таким чином, в межах властивого українській літературі того часу етнографізму: "сіромашний бідний козаченько" [4, с.25]; "рибонька" [4, с.40]; "синичка" [4, с.16]. Свєнціцький йшов на такі стилістичні зміни цілком свідомо, намагаючись збагатити українську літературну мову новими фразеологічними одиницями. Тим самим народна мова вторгалась в літературу, надаючи їй афористичності, лаконізму і розрушаючи умовний синтаксис.

Хоч мова цієї адаптації на відміну від двох попередніх уже майже очищена від полонізмів, все ж зрідка вони вкрапляються в мову Радовича та його дружини: "зрайця" [4, с.12]; "збродня" [4, с.40]; "тарапати" [4, с.33]. Це була по суті реалізація індивідуального стилістичного ідіолекту адаптатора, який прагнув чіткіше підкреслити місце і час розгортання подій у комедії.

Безперечно, порівняно з віршованим французьким оригіналом, український варіант, здійснений прозою, дещо збіднений, так як виявився не в змозі передати всі художні якості твору Мольєра. Однак Свєнціцький у своїй адаптації відтворив ідейно-змістову тканину першоджерела, його моральну і соціальну тематику, зберігши при цьому властивий оригіналові ціпкий присмак ренесансної цивілізації.

Така перекладацька практика, як одна із ранніх форм міжнародних літературних зв'язків, була результатом не стільки власних поглядів Свєнціцького, скільки велінням часу. Своєю літературною діяльністю він віддавав данину теоретичним поглядам на мистецтво перекладу, поширеним у різних країнах Європи. Звичайно, з висоти нашого часу адаптація може здатися другорядним літературним матеріалом. Можливо, через це протягом тривалого періоду роль адаптацій-онаціональнень та їх вага для розвитку тієї чи іншої літератури були незаслужено знецінені внаслідок засудження порівняльно-історичної школи в літературознавстві.

Лише в останні десятиліття на захист адаптацій виступило багато вчених, які розглядали подібну перекладацьку практику в минулому як категорію конкретно-історичну, що мала право на існування.

1. *Возняк М.* Павлин Свєнціцький (Павло Свій). Львів, 1914.
2. Гаврило Бамбула: Комедія Мольєра на 3 дії. Для руської сцени зладив Д.Лозовський. Львів: Коштом і друком Мих.Ф.Поремби, 1865.
3. *Дей О.* Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI-XX ст.). К., 1969.

4. *Лозовський Д.* Видумана невірність: Комедія / Пер. з Мольєра, 1864. - Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України, відділ рукописів, ф.79, N 21.
5. *Франко І.* Русько-український театр. (Історичні обриси). Твори: В 20-ти т. Київ, 1955. Т.16.
6. *Чарнецький С.* Нарис історії українського театру в Галичині. В кн.: С.Чарнецький. Вибране. Львів, 1959.
7. *Шаповалова М.* Шекспір в українській літературі. Львів, 1976.
8. Grzegorz Fafuła: Komedya Moliera we trzech aktach (Tłumaczona przez Franiszka Kowalskiego). Lwów, 1824.
9. *Molière J.-B.* Sganarelle ou le cocu imaginaire. - Théâtre de Moliere: En 6 vol. Paris, 1929. Vol 2.
10. *Wołoszyńska Z.* Komedia. // Słownik literatury polskiego oświecenia (Pod.red. T.Kostkiewiczowej). Wrocław etc., 1977.

Стаття надійшла до редколеґії 13.04.94

Summary

The article deals with the analysis of adapted translations of Moliere's comedies "Georges Dandin" and "Sganarelle ou le Cocu imaginaire". They were accomplished by a famous Polish-ukrainian writer P.Swentsitski (1841-1876).

The artistic value of the first adaptation, in particular, is preconditioned in Swentsitsky's words, by his wish to recreate "the thought of the original", as well as a considerable deviation from travesty traditions. However, it is less significant than in his translations from Shakespeare.

Besides "Georges Dandin", P.Swentsitsky translated the one-act Moliere's comedy "Sganarelle ou le Cocu imaginaire". Though recomended for publication, it was not released due to some unknown reasons. The manuscript was found, for the first time, in T.Shevtshenko's Institute of literature in Kiev.

With the help of traditional folklore methods of the representation of language characteristics of protagonists, P.Swentsitsky reveals Ukranian elements in their characters.

© *Т.Д.Івасютин, 1996*

ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Problems of Literary Criticism

Видається з 1966 року

"Питання літературознавства" - найстаріший в Україні періодичний збірник з питань красного письменства. З 1966 до 1991 р. збірник виходив під назвою "Вопросы руской литературы". Нова назва більш повно відображає науковий профіль видання та його міжнародний характер.

У "Питаннях літературознавства" друкуються переважно оригінальні статті, присвячені теоретичним аспектам, загальним проблемам історико-літературного процессу та компаративістиці на матеріалі творів світової літератури, фундаментальні статті з україністики, а також - статті з суміжних наукових дисциплін: фольклористики, міфології, перекладознавства тощо.

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРІВ

1. Статті, надіслані до редколеґії, повинні мати рекомендацію відповідної кафедри вузу або відділу (сектору) науково-дослідного інституту, оформлену як витяг з протоколу, підписаний завідувачем кафедри або відділу (сектору) і завірений печаткою.
2. Статті приймаються до друку переважно українською мовою. Для авторів з-за меж України припустимі також інші мови з наступним перекладом у редакції на українську мову.
3. Рукописи статей подаються у двох примірниках, передруковані на машинці (не портативній) або на прінтері через два інтервали на білому папері через чорну стрічку. Виділення в тексті підкреслюються червоним. Спеціальні символи, діакритичні знаки та літери, що вживаються тільки в національному алфавіті, підкреслювати зеленим і робити відповідні позначки на берегах.
4. Вгорі першої сторінки (в лівому кутку) друкується (звичайним шрифтом) прізвище авторів та місце роботи; з нового рядка - назва статті (великим шрифтом) за зразком:

І.П.Іваненко,
Київський ун-т.
ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XX СТОЛІТТЯ

5. Обсяг статті не повинен перевищувати 12 сторінок машинопису (разом з списком цитованої літератури та резюме); 30 рядків на сторінку, 60 ударів у рядку. Обсяг статей, що написані на замовлення редколеґії, може бути збільшений.

6. Автори зобов'язані керуватися сучасною системою оформлення виносок. У кінці статті в алфавітному порядку наводиться список літератури, на яку посилається автор. Кожна цитоване джерело - з нового рядку. Напр.,

1.Копистянська Н.Х. Аспекти вивчення часу в літературознавстві //Радянське літературознавство. - 1988, N6. - С.11-19.
2.Кузнецова Р.Р. История чешской литературы. М., 1978.
3.Червінська О.В. Традиційний історичний персонаж і його функції в художньому тексті //Поетика. К., 1992. - С.151-166.
4.Frenzel E. Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1983.

При посиланні в тексті у квадратних дужках вказувати номер позиції у списку літератури, том і сторінку. Примітки внизу сторінки не припускаються.

7. Усі цитати і посилання в статті повинні бути ретельно перевірені за першоджерелами і кожна з них завізована автором у першому примірнику (на берегах рукопису).

8. Після списку літератури друкується резюме анґлійською мовою розміром до 1 сторінки, що містить призвище автора, назву орґанізації та заголовок.

9. До рукопису додаються на окремому аркуші відомості про автора: прізвище, ім'я, по батькові, місце роботи, посада, вчений ступінь і звання, домашня адреса, телефон. Рукопис обов'язково підписується автором.

10. Рукописи, оформлені неохайно або невідповідно до правил, не розглядаються.

11.Спірник друкується методом комп'ютерного набору, тому бажаним є разом з рукописом надсилати дискету, яка містить відповідний файл. Файл має бути набраний у ASCII -коді або у редакторі Word for Windows 6.0. Статті, надіслані разом з дискетою, будуть друкуватись першочергово.

12 Збірник "Питання літературознавства" є безґонорарним.

Редакційна колеґія

ЗМІСТ

ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Яценко М.Т. Літературне просвітництво в Україні (До проблеми типології і національної своєрідності) 3
Соболь В.О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко 19
Шайкевич Б.О. Духовність художньої культури болгарського національного Відродження кінця XVIII - першої половини XIX ст. 28
Костенко Н.В. Традиції українського бароко в творчості Миколи Бажана 36
Лесин В.Г. Павло Тичина - пост і блазень 46
Житник В.К. Зоряний світ Ф.Грубіна. (До питання про традиції К.Г.Махи в новітній чеській поезії) 56
Сиваченко Г.М. Постмодернізм і словацька проза 70-80-х років 62

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Матвіїшин В.Г. Творчість О.Кобилянської в контексті українсько-французьких літературних зв'язків 71
Волков А.Р. "Сонячна машина" В.Винниченка та соціально-фантастичні романи 20-х років К Чапека (Історико-типологічне зіставлення) 78
Бойченко О.В Роман Й. та М.Томанів "Сократ" у контексті європейської "Сократіани" XX ст. 91
Білько О.Л. "Блаженний вік" Іржі Марека в контексті світової антиутопії 100

ЖАНРОЛОГІЯ

Зварич І М. Язичницька архаїка та її семантика в похоронному обряді і голосіннях гуцулів 111
Зінченко В.Г. Чеський роман в епоху національного відродження. (Проблеми розвитку жанру) 125
Кимʼюк Ю.І. Притчевість як засіб художнього зображення 132
Иванюк Б.П. Стихотворения-аллегории Ф.И.Тютчева: опыт структурно-семантического анализа 142

ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВО

Гайнічеру О.І. Сучасний поетичний переклад: реалістичні і нереалістичні тенденції 153
Лавренов В.А. Відображення поетики оригіналу в художньому перекладі. (На матеріалі вірша Х.Ботєва "Моїй матері") 162
Івасютин Т.Д. П.Свєнціцький - популяризатор комедій Ж.-Б.Мольєра в Галичині 181

ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРІВ 187

CONTENTS

LITERARY PROCESS TYPOLOGY

Yatsenko M.T. Literary Enlightenment in Ukraine (to the Problem of Typology and National Peculiarity) 3
Sobol V O Samiylo Velychko's Chronicle as Phenomenon of the Ukrainian Literary Baroque 19
Shaykevich B O. Cultural Spiritual Wealth of Bulgarian National Renaissance at the End of the 18-th and the Beginning of the 19-th Centuries 28
Kostenko N.V. Ukrainian Baroque Traditions in Mykola Bazhan's Works 36
Lesin V.H Pavlo Tychina - a Poet and a Jester 46
Zhytnyk V K. Star World by F Hrubin (To the Problem of K.H.Makha's Traditions in New Czech Poetry 56
Sivachenko G.M. Postmodernism and Slovak Prose of the 70-80-es 62

COMPARATIVE STUDY OF LITERATURE

Matviishyn V.H. O Kobylianska's Creative Work in the Context of Ukrainian - French Literary Ties 71
Volkov A.R. V.Vynnychenko's "Solar Machine" and Social Fantastic Novels of the 1920-s by K. Čapek (Historico-Typological Comparison) 78
Boichenko V.O. J. and M.Toman's Novel "Sokrat" in the Context of European "Sokratiana" of the XXth century 91
Bilko O.L. Irzhi Marek's "Blissful Age" in the Context of the World Anti-Utopia 100

GENRE PROBLEMS

Zvarich I.M. Pagan Archaies and its Semantics in Hutsuls' Funeral Rites and Cryings 111
Zinchenko V.G. Czech Novel in the National Renaissance Epoch (Genre Development Problems) 125
Klimyuk Y.I. Parable as a means of artistic representation 132
Ivanjuk B.P. Poem-Allegory by F.I Tyutchev: Trial of Structural-Semantic Analysis 142

TRANSLATION PROBLEMS

Gainicheru O.I. Modern Poetic Translation· Realistic and Non-Realistic Tendencies 153
Lavrionov V.A. Reflections of the Poetics of the Original in the Literary Translation (on the Basis of H.Botev's Poem "To My Mother" 162
Ivasutin T.R. P.Sventsitsky as a popularizer of Moliere's comedies in Galychyna 181

DESERVING AUTHORS' ATTENTION 187

МИХАЙЛО ТРОХИМОВИЧ ЯЦЕНКО

Українська літературна наука зазнала великої втрати: 20 липня 1996 року, на 73 році життя помер Михайло Трохимович Яценко, один з наших провідних вчених-літературознавців, доктор філологічних наук, професор, лауреат Шевченківської премії. Пішла з життя людина, яка самовіддано й плідно працювала на ниві української фольклористики і класичної літератури і залишила низку капітальних праць, що збагатили нашу науку.

Народився Михайло Трохимович Яценко 7 жовтня 1923 року в с.Свидовець Бобровицького району Чернігівської області у селянській родині. Він належав до того покоління, яке зразу ж після закінчення середньої школи потрапило на фронти Великої Вітчизняної війни. Всі чотири воєнні роки Михайло Трохимович перебував у діючій армії, був тричі поранений. Після демобілізації 1945 року він поступив на філологічний факультет (українське відділення) Київського університету ім.Т.Г.Шевченка, який закінчив у 1950 році. Того ж року М.Т.Яценко розпочав свій трудовий шлях як редактор видавництва "Наукова думка"; тут же з 1952 по 1960 рік він працював головним редактором. Ще два роки (1960-1962) він обіймав посаду начальника управління видавничою справою в Міністерстві культури УРСР і вже після цього повністю зосередився на науковій роботі.

В 1962 році Михайло Трохимович перейшов на постійну роботу в Інститут мистецтва, фольклористики й етнографії АН УРСР, там же 1964 року захистив кандидатську дисертацію, опублікував монографію "Володимир Гнатюк". В 1966 році М.Т.Яценко перейшов в Інститут літератури АН УРСР, з яким пов'язане все його подальше життя і творча діяльність. В 1981 році він захистив докторську дисертацію "Енеїда" Котляревського і художній прогрес в українській літературі на рубежі XVIII-XIX ст." і очолив відділ нової української літератури, яким керував до 1989 року.

Коло наукових інтересів і студій Михайла Трохимовича Яценка було широке, але в їх центрі незмінно знаходилася українська література XIX ст. Він є автором монографій "На рубежі літературних епох. "Енеїда" Котляревського і художній прогрес в українській літературі" (1977), "Питання реалізму і позитивний герой в українській літературно-теоретичній думці першої половини XIX ст." (1979), численних праць в наукових збірниках і часописах. Для його праць характерне груповне теоретичне осмислення і розробка явищ та

процесів української класичної літератури. Ці праці, вся його наукова діяльність активно сприяли важливим зрушенням в нашій літературній науці, подоланню емпіризму й описовості, на які вона хибувала після погрому в 30-ті роки. Великі заслуги Михайла Трохимовича у підготовці нового покоління українських вчених-літературознавців. Він виступав організатором вивчення української класичної літератури і багато зробив для підняття його на новий щабель.

Михайло Трохимович Яценко був ерудованим вченим, вимогливим до себе та інших, духовно багатою та щедрою людиною. Таким він назавжди залишиться в пам'яті тих, кому пощастило з ним працювати й спілкуватися.

А.Р. Волков, Л.П. Волкова, І.О. Дзеверін, Д.В. Затонський, Б.П. Іванюк, М.А. Ігнатенко, Ю.І. Климюк, Н.Р. Мазепа, Д.С. Наливайко, Л.М. Новиченко, П.В. Рихло, Е.С. Соловей-Гончарик, М.П. Федченко, П.П. Хропко, О.В. Шпильова.

Підписано до друку 30.08.96 р. Тираж 300 прим. Замовлення 123.
Формат 60×84/16. Відділ поліграфії Чернівецького ЦНТЕІ.
274000, м.Чернівці, вул. Університетська, 23.